

JOHANN JOSEPH HUBER
(1737–1815)

DAS WERK DES AUGSBURGER FRESKANTEN
UND LETZTEN AKADEMIEDIREKTORS

TEXTBAND

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Marika Menath-Brosch
aus München

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Korreferent: Prof. Dr. Andrea Gottdang
Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 2009

Johann Joseph Huber
Maf. 11
1792

Signatur von Johann Joseph Huber auf der Quittung vom 25. November 1790, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Remigius in Bergheim betreffend (Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe).

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil

A	Einleitung: Meister am Übergang der Epochen.....	4
B	Quellen- und Literaturbericht: „Historienmaler in Fresco und Oel“.....	9
C	Huber und Augsburg: Geschichtliche Situation und künstlerisches Umfeld.....	30
D	Biographie: Handwerker und „einer der respektabelsten Künstler“.....	38
E	Das Werk.....	52
1.	Fresken.....	52
1.1	Frühwerk – Erste Aufträge und die Ausbildung von Hubers Freskostil (1764–69).....	52
1.1.1	Augsburg, Maximilianstraße 48 (F I).....	53
1.1.2	Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus (F II).....	56
1.1.3	Denklingen, kath. Pfarrkirche St. Michael (F III).....	63
1.1.4	Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael (F IV).....	71
1.1.5	Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt (F V).....	75
1.1.6	Resümee.....	91
1.2	Die Jahre 1771–83.....	96
1.2.1	Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael (Fv IV).....	96
1.2.2	Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich (F VI).....	104
1.2.3	Unterdießen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (F VII).....	115
1.2.4	Wiesensteig, kath. Stadtpfarrkirche St. Cyriakus (F VIII).....	125
1.2.5	Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus (F IX).....	133
1.2.6	Trugenhofen, kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard (F X).....	142
1.2.7	Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan (F XI).....	150
1.2.8	Duttenstein, Schloss Duttenstein (F XII).....	159
1.2.9	Augsburg, Reichsstädtische Kunstakademie (Fv XI).....	161
1.2.10	Resümee.....	168
1.3	Die Jahre des Ochsenhausener Auftrags (1785–88).....	171
1.3.1	Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei (F XIII).....	171
1.3.1.1	Bibliothek (F XIIIa).....	173
1.3.1.2	Kapitelsaal (F XIIIb).....	182
1.3.1.3	Armarium (F XIIIc).....	185
1.3.2	Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg (F XIV).....	188
1.3.3	Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen (F XV).....	208
1.3.4	Wiedergeltingen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (F XVI).....	218
1.3.5	Resümee.....	222

1.4	Spätwerk (1790–1810).....	225
1.4.1	Klassizistische Kirchengestaltungen mit fingierter Stuck- – „gemalte Quadrator und Stuccator Arbeit“ (1790–94).....	225
1.4.1.1	Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius (F XVII)....	233
1.4.1.2	Täfertingen, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (F XVIII).....	240
1.4.1.3	Stockheim, kath. Pfarrkirche St. Michael (F XIX).....	248
1.4.1.4	Schlipsheim, kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino (F XX).....	253
1.4.1.5	Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan (F XXII).....	261
1.4.2	Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto (F XXI).....	267
1.4.3	Schwabbruck, kath. Pfarrkirche St. Walburga (F XXIII).....	272
1.4.4	Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul (Fv XV).....	281
1.4.5	Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus (F XXIV).....	287
1.4.6	Augsburg, Schießgrabenstraße 20 (Fz I).....	294
1.4.7	Augsburg, kath. Spitalkirche (F XXV).....	303
1.4.8	Baindlkirch, kath. Pfarrkirche St. Martin (F XXVI).....	308
1.4.9	Resümee.....	317
1.5	Fassadenmalerei.....	320
2.	Ölgemälde und Druckgraphik.....	325
2.1	Ölgemälde.....	326
2.1.1	Religiöse Darstellungen.....	326
2.1.2	Profane Darstellungen.....	350
2.2	Druckgraphik.....	353
F	Zur entwicklungsgeschichtlichen Stellung Johann Joseph Hubers.....	360
1.	Die Augsburger Freskomalerei und ihre Entwicklung im 18. Jahrhundert.....	360
2.	Die Auseinandersetzung und der Einfluss der Kunst von Johann Georg Bergmüller und Gottfried Bernhard Göz.....	370
3.	Der Stilwandel in Hubers Freskomalerei und seine geistesgeschichtlichen Voraussetzungen.....	374
4.	Zeitgenössische Freskantinnen in Schwaben im Vergleich zu Johann Joseph Huber.....	385
5.	Johann Joseph Hubers Rang und entwicklungsgeschichtliche Stellung innerhalb der Augsburger Freskantenschule des 18. Jahrhunderts.....	393
	Anhang.....	401
	Dokumente zu Leben und Werk.....	402
	Stammtafel.....	429
	Abkürzungen.....	430
	Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur.....	432

Zweiter Teil

Werkkatalog

Vorbemerkung.....	3
I. Katalog der Fresken	6
1.1 Gesicherte Werke.....	6
1.2 Zerstörte, verlorene und unbekannte Werke.....	251
1.3 Fassadenmalerei.....	293
1.4 Zugeschriebene Werke.....	300
1.5 Geplante, unausgeführte Werke.....	315
II. Katalog der Ölskizzen.....	316
2.1 Gesicherte Werke.....	316
2.1.1 Ölskizzen für Fresken.....	316
2.1.2 Ölskizzen für Altarbilder.....	329
2.2 Zugeschriebene Werke.....	333
2.3 Verschollene und zerstörte Werke.....	335
III. Katalog der Ölgemälde.....	337
3.1 Gesicherte Werke.....	337
3.1.1 Gesicherte Werke auf Leinwand.....	337
3.1.2 Gesicherte Werke auf Kupfer.....	412
3.2 Zugeschriebene Werke.....	417
3.3 Verschollene und zerstörte Werke.....	437
3.3.1 Verschollene und zerstörte, datierte Werke.....	437
3.3.2 Verschollene und zerstörte, undatierte Werke.....	452
3.4 Abzuschreibende Werke.....	455
IV. Katalog der Zeichnungen.....	461
4.1 Gesicherte Werke.....	461
4.2 Zugeschriebene Werke.....	468
4.3 Verschollene und unbekannte Werke.....	470
V. Katalog der Druckgraphik.....	471
5.1 Gesicherte Werke.....	471
5.2 Reproduktionsgraphik nach Werken Hubers.....	475
5.2.1 Datierte Reproduktionsgraphik.....	475
5.2.2 Undatierte Reproduktionsgraphik.....	479
5.3 Fälschlich zugeschriebene Druckgraphik.....	491
5.4 Verschollene, zerstörte und unbekannte Druckgraphik.....	495
Anhang.....	496
Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Fresken.....	497
Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Ölgemälde.....	498
Topographische Karte.....	503

Tafelband

A Einleitung: Meister am Übergang der Epochen

Der Augsburger Freskant, Tafelmaler und Radierer Johann Joseph Huber (1737–1815) war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch seine Fresken und Tafelgemälde im heutigen Bayerisch-Schwaben weit bekannt und gehörte zu den namhaften Künstlern in der freien Reichsstadt Augsburg. Dort stand er, in der Nachfolge von Johann Georg Bergmüller (1688–1762) und Matthäus Günther (1705–1788), als katholischer Direktor beinahe dreißig Jahre (1784–1812) der reichsstädtischen Kunstakademie¹ vor. Huber blieb, wenn auch die Nachfrage für Freskanten im Zuge der Säkularisation deutlich abgenommen hat, bis zu seinem Tod im Jahre 1815 viel beschäftigt und hoch geschätzt.²

Als „letzter der Augsburger Freskanten“³ stattete er nahezu dreißig Kirchen mit Fresken und Ölgemälden aus, ein Œuvre, das sowohl ob seiner Quantität als auch seiner Qualität mehr Beachtung verdient, als ihm bis heute zuteil geworden ist. Die Zeitgenossen beurteilten Hubers Kunst überaus rühmend. So konstatierte bereits Paul von Stetten 1779, Huber bereite seinen Lehrmeistern Ehre und sei „in gleicher Art achtungswürdig“⁴. Noch im Jahre 1901 betonte Lorenz Werner, dass diejenigen, die seine Werke kannten, ihn lieben gelernt und ihm den Ehrennamen eines „Schwäbischen Raphael“ gegeben haben.⁵ Den 1730 geborenen Bergmüllerschüler⁶ zählte Lorenz Werner aufgrund seiner Bedeutung für die Geschichte der einheimischen Malerkunst, zusammen mit Johann Georg Bergmüller und Johann Evangelist Holzer (1709–1740), zum bedeutenden Dreigestirn der Augsburger Historienmaler.⁷

Heute, beinahe zweihundert Jahre nach dem Tod des Künstlers, ist sein Name nur noch wenigen Kennern der süddeutschen Freskomalerei und der Augsburger Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts ein Begriff. Und auch die kunsthistorische Forschung erfasste, obgleich Johann Joseph Huber zu den angesehensten Künstlern seiner Zeit in Augsburg

¹ Neben den protestantischen Direktoren Johann Esaias Nilson (1721–1788) und Johann Elias Haid (1735–1809).

² Am Ende des Jahrhunderts, in welchem sich im Gefolge der Französischen Revolution eine radikale Umgestaltung der politischen, religiösen und kulturellen Landschaft vollzog, als die großen kirchlichen Kunstschöpfungen des 18. Jahrhunderts bereits der Vergangenheit angehörten und ein Rückgang der Aufträge zu konstatieren ist, führte er die Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts in den 1790er Jahren in Augsburg und Umgebung zu einer letzten Blüte (vgl. NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 349, 372).

³ BAUER 2000, S. 46.

⁴ STETTEN 1779, S. 356.

⁵ Vgl. WERNER 1901, S. 115.

⁶ Adolf Buff bezeichnet ihn als den „talentvollsten Schüler Bergmüllers“ (BUFF 1887, S. 276).

⁷ Vgl. WERNER 1901, S. 115.

gehörte, bisher nicht monographisch.⁸ So liegt, im Gegensatz zu manchen seiner Zeitgenossen wie beispielsweise Johann Baptist Enderle, Januarius Zick, Martin Knoller oder Konrad Huber⁹, bis heute keine Bearbeitung des Gesamtœuvres vor.¹⁰ Die vorliegende Arbeit soll diese Lücke nun durch eine Monographie mit Werkkatalog über Johann Joseph Hubers Leben und Schaffen schließen und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen.¹¹

Bis heute gibt es über den Augsburger Akademiedirektor weder eine vollständige Werkbesprechung noch eine grundlegende, wissenschaftliche Arbeit. Zwar legte Peter Sprandel 1985 eine Magisterarbeit über Hubers Ölbilder und Graphik vor.¹² Doch blieb sie unveröffentlicht und zudem besitzt der hierzu erarbeitete Katalog der Ölgemälde und graphischen Blätter heute nicht mehr uneingeschränkt Gültigkeit. Neuentdeckungen, Zuschreibungen sowie im Kunsthandel neu aufgetauchte Gemälde und Blätter erfordern eine Neubewertung und umfassende Betrachtung.

Die eingehende Beschäftigung mit den Arbeiten von Johann Joseph Huber sowie die Wertschätzung seines gesamten Werks stellen ein Desiderat der Kunstgeschichte dar. Zumal eine eingehende Bearbeitung der Wand- und Deckenbilder als wissenschaftliche Notwendigkeit anzusehen ist. Da die Fresken einen weitgehend vernachlässigten Bereich der kunsthistorischen Forschung darstellen, besteht das vordringlichste Anliegen der Arbeit in der Erschließung dieser Werkgruppe, verbunden mit ihrer Einordnung in den historischen und kunsthistorischen Kontext. Bislang ist dies nur ansatzweise unternommen worden, beispielsweise durch Bruno Bushart, Frank Büttner,

⁸ Vgl. hierzu BUSHART 1995, S. 78.

⁹ DASSER, KARL LUDWIG: *Johann Baptist Enderle (1725–1789). Ein schwäbischer Maler des Rokoko*, Weißenhorn 1970. – STRAßER, JOSEF: *Januarius Zick (1730–1797). Das Gesamtwerk*, Weißenhorn 1994. – BAUMGARTL, EDGAR: *Martin Knoller (1725–1804). Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland*, München/ Berlin 2004. – OTT, WOLFGANG (HG.): *Konrad Huber 1752–1830*, Katalog zur Ausstellung im Heimatmuseum Weißenhorn, Weißenhorn 2002 (Kataloge und Schriften des Weißenhorner Heimatmuseums, Bd. 4).

¹⁰ Frank Büttner konstatierte 1997, dass es bis heute keine ausführlichere Untersuchung zu dem Augsburger Huber gäbe (vgl. BÜTTNER 1997, S. 145). Ihm folgte Bernd Vollmar mit der Feststellung, dass Hubers wand- und deckenmalerisches Werk bislang nicht umfassend gewürdigt sei (vgl. VOLLMAR 1998, S. 244).

¹¹ Ein Blick auf den Quellen- und Literaturbericht zeigt, dass der Akademiedirektor Johann Joseph Huber in der Literatur kein Unbekannter ist. Wenngleich eine Fülle an Literatur in Form von Hinweisen über Huber existiert, so fehlt doch eine kritische Prüfung und Auswertung der Angaben. Die vorliegende Dissertation greift dieses Defizit auf und versucht, die erhaltenen und dokumentierten Decken- und Wandbilder, die sich vornehmlich im ehemaligen augsburgisch hochstiftischen Herrschaftsgebiet befinden, zu analysieren. Insofern wird mit dieser Dissertation die erste wissenschaftliche Monographie des Malers und Freskanten Johann Joseph Huber vorgelegt.

¹² SPRANDEL, PETER: *Ölbilder und Graphik des letzten Augsburger Akademiedirektors Joseph Anton Hueber (1737–1815)*, Magisterarbeit Ms., München 1985.

Edgar Baumgartl und Dagmar Dietrich.¹³ In diesen Aufsätzen wird jedoch nur ein kleiner Teil des Forschungsgegenstandes berührt, sodass der vorliegenden Untersuchung vorbehalten bleibt, die Werke systematisch kunsthistorisch zu analysieren. Die Arbeit baut auf der Auflistung der Hauptwerke im Nachruf von 1817 auf, die in einigen Fällen zu ergänzen und zu korrigieren war. Erstmals wurde ein umfangreicher Werkkatalog zu den Fresken – mit summarischen Angaben zu Objekt und Bauwerk, Entstehungsgeschichte, Auftraggeber, Datierung, Befund sowie Bildbeschreibungen und Erläuterungen zur Ikonographie – erarbeitet. Diesem schließen sich die Werkkataloge zu den Ölgemälden und dem graphischen Werk an. Dabei bildete die Sammlung, kritische Sichtung und chronologische Ordnung der Fresken, Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche die Grundlage. Zudem wurden in den Werkkatalogen die entsprechenden Quellen- und Literaturangaben zugeordnet.¹⁴ Nichtsdestotrotz kann diese Arbeit keinen Anspruch auf absolute Vollständigkeit erheben, sondern soll vielmehr ein maximales Kompendium des heutigen verfügbaren Wissens über das Werk Hubers darstellen.¹⁵

Erstmalig wird dabei eine Fülle von bislang unveröffentlichtem Quellenmaterial vorgestellt. Ziel war es, alle Archivalien zum Leben und Werk von Johann Joseph Huber zu sammeln und im Zusammenhang darzustellen. Das Urkundenmaterial liefert beispielsweise Erkenntnisse über die Auftragsvergabe und Bewerbungspraxis, Hubers künstlerische Auffassung sowie die Wertschätzung des Künstlers zu Lebzeiten. Des Weiteren konnte – auf den Ergebnissen umfangreicher Archivrecherchen aufbauend – eine Stammtafel der Familie des Johann Joseph Huber erarbeitet werden. Im Anhang sind alle zu Hubers Leben und Werk aufgefundenen Quellen zitiert. Selbstredend kann auch hierbei kein Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit erhoben werden.

¹³ BUSHART, BRUNO: *Fresken von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber in der Klosterkirche von Oberschönenfeld*, in: Schiedermair, Werner (Hg.): *Kloster Oberschönenfeld, Donauwörth 1995*, S. 73–85. – BÜTTNER, FRANK: *Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 51, 1997, S. 125–150. – BÜTTNER, FRANK: *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: *Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998*, S. 165–174. – BAUMGARTL, EDGAR: *Motivische Migrationen. Zum Nachwirken von Martin Knollers Neresheimer ‚Abendmahl‘ in Schwaben*, in: *Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998*, S. 125–136. – DIETRICH, DAGMAR: *Kirchenausstattungen am Ende des 18. Jahrhunderts. Oberschönenfeld – Pfaffenhausen – Ingstetten*, in: *Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998*, S. 175–190 mit Abb.

¹⁴ Die Quellenangaben bei den Ölgemälden, Zeichnungen und der Graphik stützen und beschränken sich auf SPRANDEL 1985, konnten jedoch insbesondere im Falle von Altarbildern in von Huber freskierten Kirchen erweitert werden.

¹⁵ Die Werkverzeichnisse stellen den ersten übergreifenden Versuch dar, das Material zu erfassen. Sie sind als Herausstellung eines gesicherten Kerns zu betrachten, der weitere Attributionen ermöglicht.

Die Arbeit will einen Einblick in das Schaffen eines zu seiner Zeit hochgeschätzten und berühmten Künstlers geben und dem Augsburger Akademiedirektor durch eine möglichst umfassende Biographie und eine chronologische Zusammenstellung seiner Tätigkeit als Freskant den ihm gebührenden Platz in der langen Reihe der Augsburger Freskanten des 18. Jahrhunderts zuweisen. Dabei sollen die aktuellen Forschungsergebnisse zusammengefasst, die Freskomalerei – der Hauptbereich seines Schaffens – erstmals werkumfassend und stilgeschichtlich untersucht und alle Facetten seiner künstlerischen Tätigkeit im Gesamtwerkverzeichnis erfasst werden. Zugleich sollen, unter Berücksichtigung des zeithistorischen, geistesgeschichtlichen Kontextes, die Besonderheiten der Augsburger Freskomalerei am Übergang vom Rokoko zum Klassizismus am Beispiel der Fresken Hubers dargelegt werden.

Die vorliegende Dissertation gliedert sich in zwei Teile: Textband mit Quellenanhang, Werkverzeichnis und ergänzenden Tafelband. Am Anfang steht ein Überblick über die bisher zu Johann Joseph Huber erschienene Literatur sowie über den bisherigen Forschungsstand. Daran schließt sich eine Darstellung der geschichtlichen Situation und des künstlerischen Umfeldes in der Reichsstadt Augsburg an, mit der die Hintergründe des künstlerischen Schaffens von Huber beleuchtet werden. Das folgende Kapitel schildert, um ein umfassendes Verständnis für die Bedeutung dieses Künstlers schaffen zu können, ausführlich Johann Joseph Hubers Leben, seine ökonomische und soziale Situation sowie seinen künstlerischen Werdegang.

Danach widmet sich der Hauptteil dem freskalen Werk. Die kunsthistorische Analyse der Fresken in chronologischer Reihenfolge, von den Anfangswerken in den 1760er Jahren bis hin zum letzten, 1810 vollendeten Werk, soll die künstlerische und stilistische Entwicklung verdeutlichen. Es geht dabei um bisher nur ansatzweise untersuchte Fragen zur Analyse des Bildinhalts sowie des ikonographischen Programms, zu formalen und kompositorischen Gestaltungsmitteln, motivischen und kompositorischen Vorbildern, zur Darstellungstradition sowie zur stilistischen Entwicklung.

Der Auseinandersetzung mit den Fresken schließt sich – auf der Grundlage der Magisterarbeit von Peter Sprandel – eine zusammenfassende Darstellung von Hubers Tätigkeit als Tafelbildmaler sowie als Radierer an. Intention ist dabei die Vermittlung der vielgestaltigen Tätigkeit des Augsburger Historienmalers.

Im Schlusskapitel wird als umfassendes Resümee die Würdigung von Hubers umfang- und facettenreichem Gesamtœuvre geleistet. Dabei erfolgt neben der künstlerischen

Beurteilung die Einordnung in die süddeutsche Freskomalerei des 18. Jahrhunderts sowie in den geistesgeschichtlichen Kontext von Klassizismus, Aufklärung und kirchlichen Reformbestrebungen.

Den Abschluss bilden die im Anhang zusammengestellten, zitierten Quellen zum Leben und Werk Johann Joseph Hubers sowie eine Stammtafel der Familie Hubers.

Dem vorgenannten Textband steht als zweiter, eigenständiger Teil ein Œuvrekatalog kommentierend und ergänzend zur Seite. Dieser auf der Werksauflistung im Nachruf (1817) sowie der Magisterarbeit von Sprandel aufbauende, erweiterte und korrigierte Werkkatalog wurde nach dem neuesten Forschungsstand zusammengestellt und bebildert. Er bildet die Quintessenz der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Künstlerpersönlichkeit Johann Joseph Huber. Ergänzt wird er durch chronologische Werklisten der Fresken und Gemälde. Des Weiteren ist zur Verdeutlichung der geographischen Zusammenhänge eine topographische Übersichtskarte der gesicherten und erhaltenen Freskenarbeiten und Altarblätter angehängt.

Zur ergänzenden Veranschaulichung der gewonnenen Ergebnisse dient der Tafelband, in welchem alle Abbildungen, die außerhalb des Werkkataloges liegen, wie z. B. Stichvorlagen, Vergleichsbeispiele, zusammengefasst sind.

Die vorliegende Monographie mit kritischem Œuvrekatalog will eine gravierende Lücke innerhalb der Forschung zur Augsburger Freskomalerei des 18. Jahrhunderts schließen. Johann Joseph Huber wird dabei als bedeutender Künstler am Übergang zweier kunsthistorischer Epochen, dem ausgehenden Rokoko und dem beginnenden Klassizismus, charakterisiert. Mit der Untersuchung zum freskalen Werk des Augsburger Akademiedirektors wird ein wichtiger Teilbereich monographisch erschlossen, der für weitere Forschungen Anstoß und Anregung sein möge.¹⁶

¹⁶ Zudem soll sie nach den in den letzten Jahrzehnten zahlreich erschienenen Publikationen über Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer, Matthäus Günther, Gottfried Bernhard Göz, Januarius Zick, Martin Knoller, Johann Baptist Enderle, Johann Baptist Baader u. a. ein weiterer Beitrag zur Augsburger Barock- und Rokokomalerei sein.

B Quellen- und Literaturbericht: „Historienmaler in Fresco und Oel“

Wenngleich die Forschung auf dem Gebiet der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts partiell Untersuchungen anstellte und zu den bekanntesten Vertretern dieser Gattung, wie Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer, Matthäus Günther, Januarius Zick u. a., diverse Publikationen entstanden¹⁷, liegt bis zum heutigen Zeitpunkt keine umfassende Arbeit vor, die sich ausschließlich der Künstlerpersönlichkeit Johann Joseph Huber und deren Œuvre zuwendet.¹⁸

Hat man die Absicht, sich an Hand derjenigen Quellen und Literatur, die sich bisher mit Johann Joseph Huber mehr oder weniger umfassend, zumeist nur in Stichworten beschäftigte, ein Bild von seiner Person zu machen, so bleibt dieses zunächst schemenhaft und kann nur skizzenartig umrissen werden. Eine besondere Schwierigkeit dabei ist, dass an vielen Stellen relativ wenig über ihn geschrieben wurde und er nur innerhalb der großen Augsburger Freskantenschar aufgezählt als auch in Verbindung mit einem seiner Werke genannt wird. Setzt man aber diese vielfältigen Informationen wie ein Mosaik zusammen und fügt die Ergebnisse eigener, intensiver Forschungen hinzu, dann kristallisiert sich eine Gestalt heraus, deren Leben vom künstlerischen Aufstieg bis hin zu hohem Ansehen in seiner Geburtsstadt Augsburg, von guten

¹⁷ Zu Bergmüller: DIEDRICH, HANS HEINRICH: *Die Fresken des Johann Georg Bergmüller. Ein Beitrag zur Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts*, Diss. Ms., Mainz 1959; BOECKER, ANGELA: *Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller (1688–1762)*, Diss. Ms., Innsbruck 1966; EPPLE, ALOIS (HG.): *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, Katalog zur Ausstellung im Schloss in Türkheim, Weißenhorn 1988; FRIEDLMAIER, KARIN: *Johann Georg Bergmüller. Das druckgraphische Werk*, Diss., Marburg 1998 (Edition Wissenschaft, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 10); STRABER, JOSEF: *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat zur Ausstellung im Salzburger Barockmuseum und in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Salzburg 2004; EPPLE, ALOIS/ STRABER, JOSEF: *Die Gemälde. Johann Georg Bergmüller 1688–1762*, Katalog zur Ausstellung im Schaezlerpalais in Augsburg, Lindenberg im Allgäu 2012. – Zu Holzer: HÄMMERLE, ALOIS: *Die Tätigkeit des Augsburger Kunst- und Historienmalers und fürstbischöfl. Eichstättischen Hofmalers Johann Evangelist Holzer in Münsterschwarzach*, Eichstätt 1912; MICK, ERNST WOLFGANG: *Johann Evangelist Holzer (1709–1740)*, München/ Zürich 1984; BRAUN, EMANUEL/ MEIGHÖRNER, WOLFGANG/ THIERBACH, MELANIE/ TREPESCH, CHRISTOF (HG.): *Johann Evangelist Holzer. Maler des Lichts 1709–1740*, Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum St. Afra Augsburg und Kunstsammlungen und Museen Augsburg, im Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt sowie im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Augsburg/ Eichstätt/ Innsbruck 2010. – Zu Günther: GUNDERSHEIMER, HERMANN: *Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1930; HAMACHER, BÄRBEL: *Arbeitssituation und Werkprozeß in der Freskomalerei von Matthäus Günther (1705–1788)*, München 1987 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 29); *Matthäus Günther (1705–1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, Gedächtnissausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde – Entwürfe – Zeichnungen – Druckgraphik*, Katalog zur Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, München 1988. – Zu Zick: FEULNER, ADOLF: *Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts*, München 1920; STRABER, JOSEF: *Januarius Zick (1730–1797), Gemälde, Graphik, Fresken*, Weißenhorn 1994.

¹⁸ Einen ersten Versuch wagte Peter Sprandel, der im Rahmen seiner Magisterarbeit die Ölgemälde, Zeichnungen und Radierungen bearbeitete, vgl. hierzu die Ausführungen unter Monographien.

Auftragsverhältnissen in Verbindung mit finanzieller Sicherheit ebenso wie vom Kampf um die Existenz zur Zeit der französischen Besetzung Augsburgs geprägt war. Es formt sich letztendlich das Bild eines Mannes von gesellschaftlicher Bedeutung, mit großer Verbundenheit zu seiner Heimatstadt, der sich – am Ende der langen Tradition der barocken Deckenmalerei stehend – fruchtbar mit den zeitbedingten Erneuerungsbestrebungen in der Kunst, besonders ihrer klassizistischen Tendenzen, auseinandersetzte.

Quellenbericht

BIOGRAPHISCHE QUELLEN

Die erste, sehr knapp gehaltene Lebensbeschreibung des späteren katholischen Direktors der reichsstädtischen Akademie Johann Joseph Huber verdanken wir Georg Christoph Kilian.¹⁹ Sie wurde 1764 verfasst und ist uns in einer Handschrift im Augsburger Stadtarchiv erhalten.²⁰ Obwohl Huber zu dieser Zeit erst am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn stand, fand er Aufnahme in die Reihe der großen und berühmten Augsburger Künstlerpersönlichkeiten wie seine beiden Lehrmeister Johann Georg Bergmüller und Gottfried Bernhard Göz. Im Vergleich zu diesen fiel Hubers Lebensbeschreibung jedoch beträchtlich kürzer aus. Kilian teilt nicht nur wichtige biographische Fakten mit, vielmehr urteilt er über die Künstlerpersönlichkeit und deren großes Potenzial.²¹ Darüber hinaus erfahren wir, dass Huber nicht nur Fassadenfresken und Altarbilder malte, sondern sich auch erfolgreich als Radierer betätigte. Zudem haben wir mit diesen Notizen eine sichere Quelle für die Schülerschaft bei Bergmüller und Göz. Abschließend bleibt anzumerken, dass Huber zur Zeit der Niederschrift der

¹⁹ Georg Christoph Kilian (1709–1781), Kupferstecher, Schabkünstler und Künstlerbiograph. Er war der letzte Vertreter einer Augsburger Künstlerdynastie, die seit dem 16. Jahrhundert zahlreiche Kupferstecher hervorgebracht hatte. Der Ausbildung bei seinem Vater Georg Kilian in Augsburg folgten Reisen nach Franken, Österreich und Ungarn. Er ließ sich als Kupferstecher und Verleger in Augsburg nieder, schuf Porträts, Thesenblätter, Prospekte sowie Illustrationen zu archäologischen Werken über Athen, Rom, Balbek und Herculaneum und verfasste ein „Allgemeines Künstlerlexikon“, das 1797 in vier Bänden in Augsburg erschien.

²⁰ KILIAN, GEORG CHRISTOPH: *Lebensbeschreibungen Augsburger Künstler*, sog. *Codex von Halder*, Augsburg o. J., S. 15, 90 (StadtA A, M. S. Nr. 570, Codex Halder). Zudem befindet sich eine Kopie in der SuStB Augsburg, Cod. H. 30, aus der Sammlung von Halder. Die Datierung (1764) des Manuskripts geht aus der Erwähnung des letzten Satzes hervor (vgl. KILIAN O. J., Anhang S. 196). Diese Schrift Kilians umfasst Lebensbeschreibungen einer Reihe vorwiegend Augsburger Künstler. Den ersten Teil nehmen zehn Beschreibungen von Mitgliedern der Stecherfamilie Kilian ein, dann folgen u. a. Baumgartner, Bergmüller, Göz und Holzer.

²¹ „Das Genie zur Kunst ist bey ihm stark, (...) vielleicht wurde er noch mehrers berühmt wan es ihm an grossen Arbeiten nichts fehlte und (...) die grose Liebe zur Jägerey mäßigen möchten.“ (KILIAN O. J., S. 90).

„Lebensbeschreibungen Augsburger Künstler“ erst am Anfang seiner glanzvollen Karriere als Freskant stand, wodurch sich Kilians recht zurückhaltende Beurteilung erklären lässt.²²

Im Jahre 1817 erschien als Würdigung und zum Denkmal des 1815 verstorbenen, hoch geschätzten Künstlers und Vaters ein Nachruf aus der Feder seines Sohnes Johann Joseph von Huber, eines königlichen Stadtgerichts-Assessors.²³ Dieser liefert neben einem detaillierten biographischen Abriss einen chronologischen Tätigkeitsbericht sowie darüber hinaus eine Charakterisierung des Menschen und Künstlers inklusive der Beschreibung seiner physiognomischen Erscheinung. Den Abschluss bildet ein unvollständiges, chronologisches „Verzeichnis seiner vorzüglichsten Arbeiten“.²⁴ Im Allgemeinen werden sowohl Kenntnisse über die Herkunft, Kindheit und Jugend, Ausbildung, Familienleben als auch ein umfassendes Gesamtbild des Menschen und Künstlers Johann Joseph Huber, welches ansonsten verborgen geblieben wäre, vermittelt.²⁵ Bei diesem Nachruf, dessen Wert vor allem in der Vermittlung einer biographischen Skizze mit Eckdaten sowie einer umfassenden Werkliste liegt, handelt es sich um den ersten Beitrag, der sich ausschließlich mit Johann Joseph Huber befasst und der somit die Basis für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Leben und Werk des Künstlers darstellt. Diese biographischen Notizen bilden die erste zusammenfassende Würdigung zu Leben und Werk Johann Joseph Hubers sowie die Grundlage für viele der späteren Würdigungen und stellen die wichtigste Quelle zu Biographie und Werk Johann Joseph Hubers dar.

²² Die Aufzeichnungen Kilians dürften Authentizität beanspruchen, denn sie wurden zu Lebzeiten des Künstlers niedergeschrieben. Man kann annehmen, dass sich Huber und Kilian persönlich gekannt haben, da beide als Künstler in Augsburg tätig waren, nicht zuletzt auch vielleicht durch seine beiden Lehrer Bergmüller, ein Freund des Malers, und Göz, der wie Kilian als Verleger tätig war. Lediglich in der Angabe des Geburtsjahres irrt Kilian, Huber wurde nicht 1730, sondern 1737 geboren.

²³ HUBER, JOHANN JOSEPH VON: *Biographische Notizen, Johann Joseph Huber*, in: Zeitschrift für Baiern und die angränzenden Länder, 2. Jg., Bd. 2, München 1817, S. 357–368; vollständig abgedruckt im Quellenanhang. Diese enthalten erstmalig das korrekte Geburtsdatum 1737 sowie seinen Taufnamen Johann Joseph Huber.

²⁴ Die chronologische Aufzählung der Werke, welche die Nennung der Ortsnamen und vereinzelt der Darstellung wie Ikonographie umfasst, bietet einen Anhaltspunkt und vielfach Grundlage zur Bestimmung und Chronologie der Werke, die jedoch teilweise nicht korrekt ist. Diese weist in den 1790er Jahren Lücken und falsche Datierungen auf, so sind lediglich Westheim, Schlipshausen und Oberhausen verzeichnet.

²⁵ Dies lässt sich damit begründen, dass die Erkenntnisse über Hubers Leben auf dem persönlichen Kontakt des Autors fußen.

LOKALE GESCHICHTSSCHREIBUNG

Der Augsburger Geschichtsschreiber und Stadtpfleger Paul von Stetten d. J.²⁶ würdigt Huber in den 1765 veröffentlichten „Nachrichten von noch dermalen in Augsburg lebenden berühmten und wohlverdienten Künstlern“ als einen „geschickten Historien-Mahler“, geht jedoch in der Profundität nicht über Kilian hinaus.²⁷ In seiner berühmten „Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg“ von 1779, welche die Tatsachen der „Erläuterungen“ übernimmt, ergänzt er das bisher bekannte Werkkompendium um die seit dem Jahre 1765 entstandenen Werke²⁸ und fügt den Passus „macht seinen Lehrmeistern Ehre und ist in gleicher Art achtungswürdig“ hinzu.²⁹ Darüber hinaus wird Ignaz Bauer als Mitarbeiter Hubers erwähnt.³⁰ Im „Zweiten Theil oder Nachtrag“, den Paul von Stetten seiner „Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg“³¹ 1788 hinzufügte, erweiterte er erneut die Werkliste mit Augsburgerischem Schwerpunkt³² und konstatiert, dass sich Huber durch unermüdlichen Fleiß unendlich gebessert habe und seine Werke ihm Ehre machen.³³ Insbesondere huldigt er dem allegorischen Deckenstück im Augsburger Akademiesaal. Der Chronist schließt seine Ausführungen mit dem Verweis auf die Erfolg versprechende Übernahme des katholischen Direktorenamtes der Augsburger Stadtakademie 1784. Der Wert des „Zweiten Theils oder Nachtrags“ liegt in der ersten

²⁶ Paul von Stetten d. J. (1731–1808), Inhaber von Ämtern in verschiedenen Verwaltungszweigen, seit 1770 Ratsmitglied, von 1792 bis 1806 evangelischer Stadtpfleger. Siehe hierzu STETTEN, PAUL VON: *Selbstbiographie. Die Lebensbeschreibung des Patriziers und Stadtpflegers der Reichsstadt Augsburg (1731–1808)*, Bd. 1: Die Aufzeichnungen zu den Jahren 1731 bis 1792, bearb. von Barbara Rajkay und Ruth von Stetten, hg. von Helmut Gier (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Reihe 6: Reiseberichte und Selbstzeugnisse aus Bayerisch-Schwaben, Bd. 5.1), Augsburg 2009.

²⁷ Vgl. STETTEN, PAUL VON: *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg*, Augsburg 1765, S. 245. Neben den von Kilian erwähnten Werken führt Paul von Stetten noch „ein schönes Stück in der fürstlichen Hofkapelle“ an. 1779 noch aufgeführt, erscheint dieses später jedoch nicht mehr.

²⁸ Wie die Fresken in der Kirche in Denklingen, der Augsburger Friedhofskirche sowie dem dortigen Theater.

²⁹ Vgl. STETTEN, PAUL VON: *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg*, Augsburg 1779, S. 356, 359. Darauf basieren die von Friedrich Karl Gottlob Hirsching in zwei Bänden herausgegebenen „Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen“, HIRSCHING, FRIEDRICH KARL GOTTLÖB: *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen (...) in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Städte*, Bd. 1, Erlangen 1786, S. 66, 69, 73; DERS.: *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen (...) in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Oerter*, Bd. 2, Erlangen 1787, S. 187.

³⁰ Ignaz Bauer (auch Baur) von Großhausen, ein Schüler von Matthäus Günther. Baur wird insbesondere bei der Ausmalung des Stadttheaters sowie diversen Fassadenfresken im Zusammenhang mit Huber aufgeführt.

³¹ STETTEN, PAUL VON: *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Zweiter Theil oder Nachtrag*, Augsburg 1788, S. 213.

³² Um die – bis dahin noch unerwähnten – Fresken in der Klosterkirche in Oberschönenfeld sowie der Stephanskirche in Pfaffenhäusern. Darüber hinaus schließt sich die erstmalige zusammenfassende Auflistung diverser Ölgemälde an, allesamt Arbeiten, mit welchen Huber bei den Akademieausstellungen vertreten war.

³³ Vgl. STETTEN 1788, S. 213.

umfangreicheren Würdigung des Künstlers Johann Joseph Huber und seines Werkes sowie in seiner erstmaligen Nennung in Verbindung mit der Stadtakademie. Damit erfuhr Huber am Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit, gekrönt durch die Übertragung der Direktorenstelle, eine dieser Stellung entsprechende Würdigung.³⁴

In der „Beschreibung der Reichsstadt Augsburg“³⁵ Paul von Stettens aus demselben Jahr erscheint Johann Joseph Huber in der „Anzeige igt lebender Künstler“ unter der Rubrik „Maler“ – als „Direktor der Akademie, Mitglied des Ausschusses der Gesellschaft zu Beförderung der Künste, Historienmaler in Fresco und Oel“³⁶ – neben Joseph Christ, Joseph Degle und Joseph Hartmann an erster Stelle.

Abschließend bleibt zusammenzufassen, dass Johann Joseph Huber in Paul von Stettens Veröffentlichungen (1788) – im Laufe seiner beinahe 30jährigen Künstlerlaufbahn zu Rang und Ansehen gelangt – erstmals im Zusammenhang mit seinem Geburtsort und Lebensmittelpunkt Augsburg eine entsprechende, schriftliche Würdigung zuteil wurde.

Noch zu Lebzeiten erfuhr Huber im ersten, 1813 erschienenen Band der „Historisch Statistischen Beschreibung aller Kirchen-, Schul-, Erziehungs- und Wohlthätigkeitsanstalten in Augsburg“ von Franz Eugen Freiherr von Seida und Landensberg eine umfassende Würdigung als Historienmaler.³⁷

KÜNSTLERLEXIKA

Bis zum Anfang der 1770er Jahre hatte sich Huber so viel Ansehen und Ruhm erarbeitet, dass er in lexikalischen Werken Aufnahme fand. Der Abschnitt in dem 1771 von Otto Friedrich Hörner veröffentlichten „Alphabetischen Verzeichniss oder Lexicon

³⁴ Paul von Stetten d. J. war ab 1779 Initiator und Mentor der Reform der Reichsstädtischen Akademie. 1780 rief er die „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“, in welcher Huber ein Mitglied des Ausschusses war, ins Leben. Aufgrund der gemeinsamen Bestrebungen und des Einsatzes für die Erneuerung der Reichsstädtischen Akademie verband beide vermutlich eine enge, freundschaftliche Beziehung.

³⁵ STETTEN, PAUL VON: *Beschreibung der Reichsstadt Augsburg nach ihrer Lage jetzigen Verfassung, Handlung und den zu solcher gehörenden Künsten und Gewerben auch ihren andern Merkwürdigkeiten*, Augsburg 1788, S. 140, 171, 177, 187 f., 195, 199. Huber wird im Zusammenhang der kath. Gottesackerkirche St. Michael, der kath. Kirche St. Salvator, der Kunstakademie, des Theaters, der Gemälde an Privathäusern sowie der Paul von Stettischen Kunstsammlung als Schöpfer zahlreicher Werke erwähnt. Wiederum galt Stettens besonderes Interesse dem Plafond im Akademiesaal, welchen er mittels einer Kurzbeschreibung hervorhebt.

³⁶ STETTEN 1788(A), S. 140.

³⁷ Bezüglich des Jüngsten Gerichts in der kath. Gottesackerkirche schreibt er: „Johann Joseph Huber, (...) verdient wegen seiner besonnenen Zusammensetzung, weisen Anordnung und richtigen Zeichnung, so wie wegen der kräftigen Farbengebung, die sowohl in seinen Oel- als Freskogemälden eine angenehme Wirkung hervorbringt, viele Achtung und behauptet einen entschiedenen Vorzug vor so manchen neueren Historienmalern (...).“ (SEIDA UND LANDENSBERG, FRANZ EUGEN FREIHERR VON: *Historisch Statistische Beschreibung aller Kirchen-, Schul-, Erziehungs- und Wohlthätigkeitsanstalten in Augsburg. Von ihrem Ursprunge an bis auf die neuesten Zeiten*, Bd. 1, Augsburg/ Leipzig 1813, S. 140 f.; daneben auch S. 293).

der itztlebenden schwäbischen Schriftsteller“ basiert auf den „Erläuterungen“ (1765) des Paul von Stetten.³⁸ Auch Johann Rudolf Füssli widmete in der dritten Ausgabe seines „Allgemeinen Künstlerlexikons“, die 1779 erschien, ebenfalls Johann Joseph Huber einen Absatz, wobei sich seine Angaben auf Hörner beziehen.³⁹ Grundsätzlich wird Huber bei Hörner und Füssli⁴⁰, ohne Wertung und Beurteilung, kurz erwähnt und einige seiner Werke werden aufgeführt.

Im Jahre 1808 erschien die zweite umgearbeitete Ausgabe des „Teutschen Künstlerlexikons oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler“ von Johann Georg Meusel.⁴¹ Darin wird Huber, im Unterschied zu Hörner und Füssli, als Historienmaler und Akademiedirektor geführt. Die Werkauswahl basiert auf Paul von Stettens „Kunst- und Handwerksgegeschichte“ sowie Wielands „Neuem Teutschen Merkur“.⁴² Im Allgemeinen bildet dieser Lexikoneintrag die erste zusammenfassende und umfangreichste, jedoch nicht vollständige Werkliste⁴³, die um Quellenverweise ergänzt ist.

Auch im „Baierischen Künstler-Lexikon“ von Felix Joseph Lipowsky, das 1810 in München verlegt wurde, fand Huber Aufnahme.⁴⁴ Lipowskys Angaben basieren nach eigenen Angaben auf Hörner und Markus von Stetten⁴⁵, wobei auch Meusel einen wichtigen Bestandteil einnimmt. Im Unterschied zu Meusel ist die Werkaufstellung⁴⁶

³⁸ HÖRNER, OTTO FRIEDRICH: *Alphabetisches Verzeichniss oder Lexicon der itztlebenden schwäbischen Schriftsteller (...)* theils Anzeigen der itztlebenden Augspurgischen Künstler enthält, Nördlingen 1771, S. 55.

³⁹ FÜßLI, JOHANN RUDOLF: *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider (...)*, Zürich 1779, S. 226.

⁴⁰ Vgl. HÖRNER 1771, S. 55 und FÜßLI 1779, S. 226.

⁴¹ MEUSEL, JOHANN GEORG: *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler*, Bd. 1, Lemgo 1808, zweyte umgearbeitete Ausgabe, S. 422 f. Im zweiten Teil des „Teutschen Künstlerlexikons“ von Meusel, der im Jahre 1789 erschien, fand Josef Huber neben Franz Regis Göz als Schüler des Göz Berücksichtigung, vgl. MEUSEL, JOHANN GEORG: *Teutsches Künstlerlexikon*, Bd. 2, Lemgo 1789, S. 56.

⁴² STETTEN, MARKUS VON: *Über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Augsburg*, in: *Der Neue Teutsche Merkur*, hg. von Christoph Martin Wieland, Bd. 2, St. 6, Weimar 1804, S. 127. Markus von Stetten führt von Akademiedirektor Huber, der es verdient „zu unsern ersten Malern (...) vorzüglich genannt zu werden“, die neuesten Werke – die Plafonds in Oberhausen und Westheim sowie die 1800 gemalte „vordere Gardine in dem Augsbürgischen Theater“ – an.

⁴³ Die Werkliste ist getrennt nach Fresken, einschließlich von Werken außerhalb der Stadtgrenzen Augsburgs, jedoch die Fassadenfresken vernachlässigend, Altarblättern und Ölgemälden.

⁴⁴ LIPOWSKY, FELIX JOSEPH: *Baierisches Künstler-Lexikon*, Bd. 1, München 1810, S. 131.

⁴⁵ STETTEN, MARKUS VON: *Zusätze und Anmerkungen zu seines Vaters Kunstgeschichte*, Mspt., o. J. (vor 1810).

⁴⁶ Im Allgemeinen bilden die Augsburger Werke, insbesondere Fresken, den Schwerpunkt. Dagegen vernachlässigt er die bei Meusel aufgeführten Ölgemälde. Zudem ist die Werkliste um das Altarblatt in der Oberhausener Kirche, den Plafond im „untern Speisesaal der ehemaligen Abtei zum heil. Kreuz in Donauwörth“ sowie „schöne Dekorationen, und vorzüglich einen Garten“ im Augsburger Theater erweitert. Darüber hinaus ist den Werken vereinzelt das Entstehungsdatum beigelegt (siehe LIPOWSKY 1810, S. 131).

verändert sowie um knappe biographische Angaben⁴⁷ ergänzt. Jedoch enthält sich auch Lipowsky einer Beurteilung oder Wertung.

Sekundärliteratur

Nicht viele Autoren haben sich eigens mit dem Freskanten Johann Joseph Huber auseinandergesetzt. Mit dem Thema der barocken Deckenmalerei in Süddeutschland allgemein hat sich die Sekundärliteratur dagegen in beträchtlichem Umfang beschäftigt. Das beginnt um die Jahrhundertwende, als der Boden für eine intensivere Beschäftigung mit der Kunst des süddeutschen Rokoko, auch mit der Malerei und der Skulptur, bereitet wurde.⁴⁸ Während mit Ernst Welisch 1901 eine Untersuchung über die „Augsburger Maler im 18. Jahrhundert“ hinzukam, lieferte Adolf Feulner die erste umfassende Darstellung der Malerei dieser Epoche.⁴⁹ Dabei bleibt anzumerken, dass sein „Versuch“ weit über die knappen Übersichten in den allgemeinen Kunstgeschichten wie etwa Georg Dehios und Karl Woermanns hinausgeht.⁵⁰ 1930 gelangte bei Hermann Ginter die „Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock“ sowie 1940 bei Max Goering die süddeutsche Großmalerei in den Blick.⁵¹ Zudem brachten die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts eine Fülle monographischer Darstellungen deutscher und österreichischer Freskanten des 18. Jahrhunderts.⁵² Schließlich widmete sich Tintelnot 1951 der Gesamtentwicklung der barocken Freskomalerei in Deutschland.⁵³

⁴⁷ In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass Lipowsky erstmals das in der Literatur kursierende – von Kilian falsch eingeführte – Geburtsdatum von 1730 korrigiert und das Jahr 1738 angibt, welches jedoch auch nicht den historischen Tatsachen entspricht.

⁴⁸ DOHME, ROBERT: *Barock- und Rococo-Architektur*, 3 Bde., Berlin 1884–1911. – AUFLEGER, OTTO: *Münchener Architektur des 18. Jahrhunderts*, München 1891. – JESSEN, PETER: *Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen*, Leipzig 1894. – GURLITT, CORNELIUS: *Das Barock- und Rokoko-Ornament in Deutschland*, Berlin 1889.

⁴⁹ WELISCH, ERNST: *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko*, Augsburg 1901. – FEULNER, ADOLF: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929.

⁵⁰ DEHIO, GEORG: *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin 1926. – WOERMANN, KARL: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 2. Aufl., Leipzig/ Wien 1920.

⁵¹ GINTER, HERMANN: *Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1930. – GOERING, MAX: *Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1940.

⁵² Darunter seien die Arbeiten von HÄMMERLE, ALBERT: *Johann Evangelist Holzer als Bildnismaler*, in: Das Schwäbische Museum, Augsburg 1931; NEUSTÄTTER, ERNST: *Johann Evangelist Holzer*, Diss., München 1933; LIEVERT, SCHUSTER, MARIANNE: *Esaias Nilson – ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko*, Diss., München 1936 und BRAUN, WILHELM: *Christoph Thomas Scheffler, ein Asamschüler*, Diss., in: Beiträge zur Schwäbischen Kunstgeschichte, Stuttgart 1939, erwähnt.

⁵³ TINTELNOT, HANS: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951, über Huber S. 323, Fußnote 170.

Seitdem sind in einer Fülle von Abhandlungen Einzelaspekte behandelt und Gesamtdarstellungen sowie Künstlermonographien erstellt worden.

Die Verfasserin möchte sich aus extensionellen Gründen auf die wesentlichsten Fundstellen im Schrifttum zu Huber beschränken. Dabei gliedert sich die angeführte Auswahl in fünf Teile: Kurzen Anmerkungen über die Inventarbände und Künstlerlexika folgen die wichtigsten Werke der umfangreichen kunsthistorischen Literatur zur süddeutschen Barockmalerei. Daran schließen sich Hinweise zu Aufsätzen über Huber, verschiedene Einzelwerke sowie Aspekte seines Œuvres und Schriften über die Augsburger Fassadenmalerei an, bevor die Monographien vorgestellt werden.

INVENTARBÄNDE

In diesem kurzen Bericht über die Sekundärliteratur über Huber können die zahlreichen topographischen Werke ausgeklammert werden, weil sie ohnehin im Katalog der Werke Hubers unter den Literaturverweisen angeführt werden.⁵⁴ Anhand der zahlreich erschienenen Inventarbände von Bayern und Württemberg konnte eine Zusammenstellung des Œuvres vorgenommen werden. Darunter sind von Anton Steichele das „Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg“⁵⁵, die ab 1864 erschienen Bände des „Bisthums Augsburg“⁵⁶ und das „Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler“ von Georg Dehio⁵⁷ zu erwähnen. Dagegen sind für Bayern von Gustav von Bezold und Berthold Riehl die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern und für Baden-Württemberg der in der Reihe der Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg von Erhard von Paulus und Eugen Gradmann erschienene

⁵⁴ Darunter sind auch die Stadtführer und Beschreibungen der Stadt Augsburg zu erwähnen, wie der *Wegweiser für die Stadt Augsburg mit hiezu bearbeitetem Grundriß*, Augsburg 1828. – SEIDA UND LANDENSBERG, FRANZ EUGEN JOSEPH VON: *Neuestes Taschenbuch von Augsburg. Oder: Topographisch-statistische Beschreibung der Stadt und ihrer Merkwürdigkeiten, mit Beziehung auf die ältern geschichtlichen Ereignisse; ein Handbuch für Fremde und Einheimische; mit Kupfern*, Augsburg 1830. – WIRTH, JOHANN CHRISTIAN: *Augsburg wie es ist! Beschreibung aller Merkwürdigkeiten dieser altberühmten Stadt mit Bezug auf Kunst, Handel, Fabriken, Gewerbe (...)*, Augsburg 1846. – *Augsburg. Offizieller Führer durch die Stadt*, Augsburg o. J.

⁵⁵ STEICHELE, ANTON: *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*, Bd. 1, Augsburg 1856, S. 480, 482, 490; Bd. 2, Augsburg 1859, S. 299, 328, 360, 366, 385.

⁵⁶ STEICHELE, ANTON: *Das Bisthum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 2, Die Landkapitel: Agenwang, Aichach, Baisweil, Bayer-Mänching, Burgheim, Augsburg 1864, S. 65, 66, 94, 382, 411, 438; Bd. 4, Die Landkapitel: Friedberg, Füssen, Höchstätt, Hohenwart, Augsburg 1883, S. 224 (Verwechslung mit Konrad Huber); Bd. 8, Landkapitel Schwabmünchen, Augsburg 1912–32, S. 451, 459, 478, 629; Bd. 9, Landkapitel Kirchheim, Augsburg 1934–39, S. 59 und 561.

⁵⁷ DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. 3: Süddeutschland, Berlin 1908, S. 35, 60, 87, 89, 174, 230, 255, 288, 361, 371, 468, 493, 503, 528, 556, 557 (Verwechslung mit Huber von Weißenhorn).

Inventarband Donaukreis relevant.⁵⁸ Darüber hinaus sind die seit 1958 erschienenen Bayerischen Kunstdenkmale, in welchen Huber übereinstimmend als Meister des Frühklassizismus geführt wird, von besonderer Bedeutung.⁵⁹ Im 1994 erschienenen Band „Stadt Augsburg“ der Reihe der Denkmäler in Bayern werden Hubers Augsburger Hauptwerke eingehend vorgestellt und gewürdigt.⁶⁰

KÜNSTLERLEXIKA

Die Reihe der Künstlerlexika setzt sich mit Georg Kaspar Nagler, Adolf Seubert, Hermann Alexander Müller, Hans Wolfgang Singer und Ullrich Thieme, Felix Becker weiter fort. Sie alle verbinden eine Kurzbiographie Hubers mit einer Werkliste sowie einer kurzen Wertung und haben einen einheitlichen Grundtenor: Sie ordnen Huber in die Reihe der guten und geschickten Historienmaler ein, geben jedoch für die spezielle Behandlung keine Erweiterung der Kenntnisse. Der Artikel über Huber in dem seit 1835 erschienenen „Neuen allgemeinen Künstler-Lexikon“ von Nagler enthält eine sehr anerkennende Beurteilung und erweitert die Kenntnis um die Radierfolge der vier Erdteile.⁶¹ Seubert würdigt Huber als Maler, Kupferstecher und Akademiedirektor und führt – unter Verweis auf Füssli, Meusel, Lipowsky und Markus von Stetten – ausschließlich eine Auswahl rühmlicher Augsburger Werke an.⁶² Dagegen zeichnet sich der von E. Rüber verfasste Abschnitt über Johann Joseph Huber des „Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler“ von Ullrich Thieme und Felix Becker durch die

⁵⁸ BEZOLD, GUSTAV VON/ RIEHL, BERTHOLD: *Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: Die Kunstdenkmäler des Regierungs-Bezirks Oberbayern, München 1895, S. 240, 242. – PAULUS, EDUARD VON/ GRADMANN, EUGEN: *Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg, Inventar Donaukreis*, Bd. 1, Oberämter Biberach, Blaubeuren, Ehingen, Geislingen, Eßlingen a. N. 1914, S. 31, 48, 180, 183, 188, 194 f., 200 ff. mit Abb. S. 203 und 204.

⁵⁹ BREUER, TILMANN: *Die Stadt Augsburg*, München 1958 (Bayer. Kunstdenkmale, Bd. I), S. 33, 37, 88, 99. – BREUER, TILMANN: *Stadt und Landkreis Kaufbeuren*, München 1960 (Bayer. Kunstdenkmale, Bd. IX), S. 58, 79, 190. – OTTEN, FRANK/ NEU, WILHELM: *Landkreis Schwabmünchen*, München 1967 (Bayer. Kunstdenkmale, Bd. XXVI), S. 14, 76, 105 f. – NEU, WILHELM/ OTTEN, FRANK: *Landkreis Augsburg*, München 1970 (Bayer. Kunstdenkmale, Bd. XXX), S. 17, 55 ff., 70 ff., 188 ff., 198, 200, 226, 230 ff., 263 f., 283 f., 293. – HABEL, HEINRICH: *Landkreis Mindelheim*, München 1971 (Bayer. Kunstdenkmale, Bd. XXXI), S. 18, 130, 132, 399, 401, 405, 408, 436, 438, 520. – WÖRNER, HANS JAKOB: *Ehemaliger Landkreis Wertingen*, München 1973 (Bayer. Kunstdenkmale, Bd. XXXIII), S. 23, 28, 150, 190 ff., 224, 232.

⁶⁰ HAGEN, BERNT VON/ WEGENER-HÜSSEN, ANGELIKA: *Stadt Augsburg* (Denkmäler in Bayern, Bd. VII.83), München 1994; zu Huber S. 216 f., 234 ff., 245, 312 f., 398 f mit Abbildungen S. 217, 235, 313 und 399.

⁶¹ NAGLER, GEORG KASPAR: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon (...)*, Bd. 7, 3. Auflage, unveränderter Abdruck der ersten Auflage 1835–52, Leipzig 1924, S. 158 f.: „Nach und nach gelangte er zum Ruhme eines trefflichen Künstlers der älteren Schule. (...) Huber zeichnete korrekt und auch in der Komposition ging er mit Geschmack zu Werke. Besonderen Beifall erwarben ihm seine Freskogemälde.“

⁶² SEUBERT, ADOLF: *Allgemeines Künstlerlexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, Bd. 2, 2. Auflage, Stuttgart 1878, S. 259.

umfangreichste Werkliste mit Quellen- und Literaturangaben aus.⁶³ Rüber konstatiert Hubers Stellung zwischen Rokoko und Klassizismus und formuliert Stilmerkmale seiner Malerei.⁶⁴ Im selben Jahr erschien die fünfte Auflage des Künstlerlexikons von Hermann Alexander Müller und Hans Wolfgang Singer, in welcher Huber als Maler, Kupferstecher und Akademiedirektor erwähnt wird.⁶⁵ Neue Informationen bringen aber die wenigen Huber gewidmeten Zeilen nicht.

Abgesehen von den Künstlerlexika fand Huber auch in der „Neuen deutschen Biographie“⁶⁶, im „Augsburger Stadtlexikon“⁶⁷ sowie im „Marienlexikon“⁶⁸ Aufnahme. In diesem Zusammenhang sei auch kurz auf das alphabetische Künstlerverzeichnis in dem von Norbert Lieb zur 250. Wiederkehr des Gründungsjahres der Reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg herausgegebenen Katalog verwiesen.⁶⁹ Der Eintrag zu Huber zeichnet sich durch ein umfangreiches, aktualisiertes Werkverzeichnis, insbesondere der Ölgemälde, sowie eine umfassende Bibliographie, die über Thieme/ Becker hinausführt, aus und markiert den bis dahin aktuellsten Stand der Huber-Forschung. Jedoch führt die Erweiterung unserer Kenntnis des Huber'schen Œuvres nicht dazu, die Bedeutung Hubers zu erkennen.

Den jüngsten Beitrag bildet der Artikel über Huber in dem Allgemeinen Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online gemäß dem aktuellen

⁶³ THIEME, ULRICH/ BECKER, FELIX: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 18, Leipzig 1924, S. 14 f. Die Werke sind nach Gattungen systematisiert und chronologisch aufgelistet.

⁶⁴ „Die von seinen beiden Lehrern (...) übernommene Vorliebe für das Rokoko behielt er bis in seine letzten Lebensjahre bei (...), doch gesellt sich auch bei ihm zur Illusionsmalerei des Rokoko die dem Klassizismus eigene Herausarbeitung der Einzelfigur u. eine Vereinfachung der Komposition (...).“ (THIEME/ BECKER 1924, S. 14).

⁶⁵ MÜLLER, HERMANN ALEXANDER/ SINGER, HANS WOLFGANG: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, Bd. 2, 5., unveränderte Auflage, Frankfurt a. M. 1921, S. 211.

⁶⁶ *Neue deutsche Biographie*, Bd. 9, Berlin 1972, S. 695.

⁶⁷ BAER, WOLFRAM/ BELLOT, JOSEF/ FALK, TILMAN/ FRANKENBERGER, RUDOLF/ FREI, HANS/ FRIED, PANKRAZ/ LIEBHART, WILHELM/ MANČAL, JOSEF (HG.): *Augsburger Stadtlexikon. Geschichte, Gesellschaft, Kultur, Recht, Wirtschaft*, Augsburg 1985, S. 177, 240, 304. Die zweite Auflage vom Jahre 1998 enthält wesentlich mehr Einträge bezüglich Huber; darin sind alle Objekte, an welchen der Künstler tätig war, berücksichtigt, siehe GRÜNSTEUDEL, GÜNTHER/ HÄGELE, GÜNTER/ FRANKENBERGER, RUDOLF (HG.): *Augsburger Stadtlexikon. Geschichte, Gesellschaft, Kultur, Recht, Wirtschaft*, hg. von, 2. Auflage, Augsburg 1998, S. 212, 521, 632, 655, 748, 841.

⁶⁸ PAULA, GEORG: *Huber (Hueber), Johann Joseph Anton*, in: *Marienlexikon*, Bd. 3, Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), St. Ottilien 1991, S. 253 f. Georg Paulas Leistung besteht in der Zusammenfassung und zugleich Aktualisierung der Huber-Forschung, vor allem der Biographie. Dagegen finden im knappen Werkverzeichnis nur mariologische Programme sowie wenige Augsburger Werke Aufnahme.

⁶⁹ LIEB, NORBERT: *1712–1962 – Prinzip, Tradition, Verpflichtung. Zur 250. Wiederkehr des Gründungsjahres der Reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg*, Augsburg 1962, S. 2, 4 ff., 8, 10, 18, 21.

Forschungsstand.⁷⁰ Neben relevanten Stationen von Hubers Lebenslauf und einer Charakterisierung seines künstlerischen Schaffens liegt der Schwerpunkt hier auf einer Werkliste, insbesondere der freskalen Hauptwerke mit Datierung, alphabetisch aufgeführt nach Orten. Den Abschluss bildet eine Auswahl nur der aktuellsten Quellen.

ÜBERBLICKSWERKE ZUR SÜDDEUTSCHEN KUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

In den Überblickswerken zur Entwicklung der süddeutschen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts wird Johann Joseph Huber bei Ilse Hoffmann, Max Goering und Bruno Bushart nicht genannt,⁷¹ während ihn Engelbert Baumeister, Herbert Schindler und Hans Karlinger nur flüchtig erwähnen⁷² und Werner Fleischhauer/ Julius Baum/ Stina Kobell, Herbert Schindler und Hans Koepf kurz streifen.⁷³

Ein frühes Überblickswerk zur süddeutschen Freskomalerei bildet Ernst Welischs Buch über die „Augsburger Maler im 18. Jahrhundert“ von 1901.⁷⁴ Welisch skizziert die Entwicklung der augsburgischen Malerei im 18. Jahrhundert und gibt kurze Biographien und Werklisten der Maler. Letztendlich weiß Welisch nichts wirklich Neues zu berichten, da er seine Informationen wohl von bisherigen Autoren bezieht und lediglich das bis dahin bekannte Œuvre durch eine Reihe von Fresken und Ölgemälden erweitert.⁷⁵ Jedoch zeichnet sich seine Arbeit durch ein Studium des bis dahin unberücksichtigten Archivmaterials aus. So bearbeitete er Hubers Leben und Werk erstmals im Rahmen der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts, beurteilt dessen freskales Œuvre und arbeitet seine Stellung zwischen Rokoko und Klassizismus heraus.

⁷⁰ MENATH-BROSCH, MARIKA: *Huber (Hueber), Johann Joseph (Johann Joseph Anton)*, in: www.degruyter.de/akl.

⁷¹ HOFFMANN, ILSE: *Der süddeutsche Kirchenbau am Ausgang des Barock*, München 1938 (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2). – GOERING, MAX: *Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1940. – BUSHART, BRUNO: *Deutsche Malerei des Rokoko*, Königstein im Taunus 1967.

⁷² BAUMEISTER, ENGELBERT: *Die Rokokokirchen Oberbayerns*, Straßburg 1907, S. 74. – SCHINDLER, HERBERT: *Kleine Kunstgeschichte Bayerns*, Bd. Malerei, Plastik, München 1954, S. 109 f. – DERS.: *Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch*, München 1989, S. 14, 20. – KARLINGER, HANS: *Bayerische Kunstgeschichte. Altbayern und Bayerisch-Schwaben*, München 1961, S. 126 f.

⁷³ FLEISCHHAUER, WERNER/ BAUM, JULIUS/ KOBELL, STINA: *Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1952, S. 47. – SCHINDLER, HERBERT: *Große Bayerische Kunstgeschichte*, Bd. 2 Neuzeit bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts, München 1963, S. 294, 302. – KOEPF, HANS: *Schwäbische Kunstgeschichte*, Bd. 4 Renaissance, Barock und Klassizismus, Konstanz 1960, S. 60.

⁷⁴ WELISCH, ERNST: *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko*, Augsburg 1901, S. 82–85, 115 f.

⁷⁵ In diesem Zusammenhang ist auf die Auswertung der historischen Arbeit über das Bistum Augsburg von Anton von Steichele und Alfred Schröder sowie der Kunstdenkmale Bayerns von Gustav von Bezold und Berthold Riehl hinzuweisen. Daraus ergibt sich u. a. die Erweiterung der Werkliste um die Schlosskapelle Schlipshausen, die Pfarrkirchen Wiedergeltingen, Täferlingen, Schwabbruck und Stockheim, den Ochsenhausener Bibliothekssaal sowie einiger Ölgemälde, insbesondere der 1784 ausgestellten Arbeiten. Im Allgemeinen liegt jedoch der Schwerpunkt bei der Profanmalerei, den zerstörten Fassadenfresken und Fresken in Privathäusern.

Eine vorläufige Zusammenfassung des Erforschten stellte 1918 Adolf Feulner in seinem Aufsatz über die „Süddeutsche Freskomalerei“ dar.⁷⁶ Neben der Aufzählung der wichtigsten Köpfe versuchte er eine allgemeine Charakteristik von Inhalt und Formproblem. Feulner führt Huber als letzten Direktor der Augsburger Stadtakademie an, mit welchem diese in der Zeit des Klassizismus schließt. Doch auch Feulner bietet nicht wirklich Neues, da seine Freskenliste auf den Arbeiten seiner Vorgänger⁷⁷ basiert. Sein knapper Textteil in Feulner's Bildband „Bayerisches Rokoko“ bildet lediglich eine erweiterte Fassung des fünf Jahre vorher im Münchener Jahrbuch erschienenen Aufsatzes.⁷⁸ Bei einer weiteren Untersuchung Adolf Feulner's über die „Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland“ handelt es sich um die erste umfassende Darstellung der Malerei dieser Epoche.⁷⁹ Die Freskokunst, die eigentliche Leistung der deutschen und österreichischen Malerei, steht im Zentrum der Abhandlung, jedoch bleibt die Tafelmalerei, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die Führung übernahm, nicht unberücksichtigt. Bei der Werkliste des Akademiedirektors Huber handelt es sich im Vergleich zu 1918 um eine überarbeitete und reduzierte Liste der besten Fresken, bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Literaturangaben.

Eine ausführliche Untersuchung legte Hans Tintelnot 1951 mit dem Opus „Die Barocke Freskomalerei in Süddeutschland“ vor.⁸⁰ Gegenstand seiner Arbeit sind Wesen, Entwicklung und europäische Wirkung der barocken Freskomalerei in Deutschland. Das Werk bietet somit die erste zusammenfassende Darstellung, die die Großmalerei in allen deutschsprachigen Landschaften erfasst und auch erstmals dem norddeutschen, schlesischen und böhmischen Anteil gerecht wird. Tintelnot's Arbeit stellt sowohl Leben und Schaffen der einzelnen Freskanten wie den Gesamttablauf und den Charakter der einzelnen Kunstlandschaften dar. Er charakterisiert Huber als „klassizistischen Schüler“

⁷⁶ FEULNER, ADOLF: *Süddeutsche Freskomalerei*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 10, 1916–17, Heft 1 u. 2, München 1918, S. 64–101, zu Huber S. 74 und Fußnote 22.

⁷⁷ Hauptsächlich auf HUBER 1817, WELISCH 1901 und PFEIFFER, BERTOLD: *Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben*, in: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, 12. Jg., 1903, S. 57. Im Künstlerverzeichnis ist Huber in der Kategorie „Klassizismus 1770 bis nach 1800“ neben J. Christ, K. Huber, M. Knoller und J. Zick u. a. eingereiht. Die Werkliste mit Schwerpunkt „Oberschwaben“ zeichnet sich durch die erstmalige Erwähnung der Mitarbeit Hubers als Gehilfe von Göz in Schussenried, durch erste Verwechslungen mit Konrad Huber sowie durch falsche Zuschreibungen (wie Schleißheim und Würzburg) aus.

⁷⁸ FEULNER, ADOLF: *Bayerisches Rokoko*, München 1923, S. 83. – DERS.: *Bayerisches Rokoko*, München 1950, S. 83. Der Huber gewidmete Textteil entbehrt jeglicher Werkaufzählung und beschränkt sich auf eine flüchtige Erwähnung Hubers, mit welchem in der Zeit des Klassizismus die Augsburger Schule abschließt.

⁷⁹ FEULNER, ADOLF: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929, S. 240, ein Beitrag zum Handbuch der Kunstwissenschaft, der 1929 im Druck erschien.

⁸⁰ TINTELNOT, HANS: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951, zu Huber S. 323. Neben dieser flüchtigen Erwähnung innerhalb einer Fußnote findet Huber keine weitere Beachtung.

Bergmüllers und nennt ihn lediglich im Zusammenhang der Ausmalung der Ochsenhausener Klosterkirche.

1997 lieferte Georg Paula eine zusammenfassende Darstellung der Barockmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts im Landkreis Augsburg.⁸¹ Darin gibt er einen Überblick von Johann Rottenhammer (1564–1625) bis Konrad Huber (1752–1830), welcher durch ein alphabetisches „Verzeichnis der wichtigsten im Landkreis Augsburg tätigen Maler und Freskanten mit ihren Werken“ ergänzt wird. Diese flächendeckende Gesamtschau beinhaltet eine Übersicht über das Gros der Künstler und ihr Schaffen, über Werkstattzusammenhänge sowie über regionale Verbindungen und Bindungen. Während das ausführliche Werkverzeichnis alle gesicherten und zugeschriebenen Fresken und Ölgemälde Hubers in den Kirchen des Landkreises Augsburg umfasst, werden im Textteil die Stellung Hubers zwischen Rokoko und Klassizismus herausgestellt sowie Stilmerkmale des freskalen Œuvres formuliert.

In dem im Jahr 2000 erschienenen Buch „Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland“ gibt Hermann Bauer einen Überblick über die Geschichte der barocken Freskomalerei in Süddeutschland vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zu den letzten Beispielen gegen 1780.⁸² Dargestellt werden die stilistische Entwicklung der Deckenmalerei dieser Zeit, die wichtigsten Freskanten, die Technik des Freskierens, die Auftragsbedingungen sowie die Bildkonzepte. Hierin ist Huber „als letzter der Augsburger Freskanten“ mit seinem Hauptwerk, den Fresken in der Bibliothek der ehem. Benediktiner-Reichsabtei Ochsenhausen von 1787, vertreten.

Abschließend bleibt zusammenzufassen, dass Johann Joseph Huber in den wichtigsten Überblickswerken zur süddeutschen Freskomalerei Aufnahme fand und sein Leben und seine Hauptwerke kurz gestreift werden.⁸³

⁸¹ PAULA, GEORG: *Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Pötl, Walter (Hg.): *Kunstgeschichte*, Augsburg 1997 (Der Landkreis Augsburg, Bd. 6), S. 233–277, zu Huber S. 248, 261 f. mit Abb. S. 250. – Siehe auch DERS.: *Zur Geschichte der barocken Deckenmalerei in Bayerisch-Schwaben*, in: TACKE, ANDREAS (HG.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug (Schweiz), München/ Berlin 1998, S. 25–42, zu Huber S. 31, 38 f. mit Abbildung 11. Darin wird Huber als Nachfolger M. Günthers im Direktorenamt ausführlicher beleuchtet. In Anlehnung an BUSHART 1995 wird Hubers Oberschönenfelder Werk vorgestellt und ein Vergleich zwischen ihm und J. Mages angestellt.

⁸² BAUER, HERMANN: *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München/ Berlin 2000, S. 46, 196, 206 f. mit Abb. An die Beschreibung und Deutung seines Hauptwerkes, die Bibliotheksaaufresken von Ochsenhausen, mit Betonung der klassizistischen Stilmerkmale schließt sich eine Kurzbiographie an, die auf PAULA 1991 aufbaut.

⁸³ Jedoch wird ihm, vor allem in den frühen Publikationen, meist keine allzu große Bedeutung beigemessen.

AUFsätze

Bis heute erschienen nur ein paar wenige Aufsätze, die sich intensiver mit Johann Joseph Huber beschäftigen, wobei unterschiedliche Forschungsansätze zu konstatieren sind.

So verfasste Lorenz Werner 1901 einen Aufsatz über „Drei schwäbische Maler“.⁸⁴ Wie schon zuvor in der „Geschichte der Stadt Augsburg“⁸⁵ zählt Werner Huber neben Bergmüller und Holzer zum bedeutenden Dreigestirn der Augsburger Historienmaler.⁸⁶ Seine Abhandlung, deren Wert vor allem in einer umfassenden Würdigung des Künstlers liegt, bildet neben dem Nachruf den ersten Beitrag, der sich ausschließlich mit Johann Joseph Huber befasst, und markiert neben Welisch 1901 die Wiederaufnahme der Beschäftigung mit dem Leben und Werk des Künstlers. Zum damaligen Zeitpunkt hatte sich die Auseinandersetzung mit ihm und seinem Werk bereits abgeschwächt und Huber war beinahe in Vergessenheit geraten.⁸⁷

„Johann Joseph Anton Hueber als Radierer“ titelte 1925 Albert Hämmerle.⁸⁸ Neben der ersten eingehenden Beschäftigung über Hubers Tätigkeit als Radierer kommt ihm das Verdienst zu, Lebenslauf und familiäre Verhältnisse anhand gründlichen Quellen- und Archivstudiums belegbar erweitert zu haben. Einer Aufzählung des freskalen Œuvres schließt sich eine stilistische Bewertung desselben an. Der Aufsatz endet mit der erstmaligen Erfassung und Charakterisierung des graphischen Werks.⁸⁹

⁸⁴ WERNER, LORENZ: *Drei schwäbische Maler*, in: Augsburger Postzeitung, Nr. 13 vom 28.02.1901, S. 100–103; Nr. 14 vom 06.03.1901, S. 106–109 und Nr. 15 vom 09.03.1901, S. 115 f., zu Huber S. 115 f.

⁸⁵ WERNER, LORENZ: *Geschichte der Stadt Augsburg von der Zeit ihrer Gründung bis zur Wiederaufrichtung des deutschen Reichs*, Augsburg 1900, S. 352.

⁸⁶ Die Würdigung einzelner Hauptwerke, wie Westheim, Schlipshaus, Täferlingen, Oberhausen, kath. Friedhofskirche in Augsburg, Baidl-Kirche, Ochsenhausener Bibliotheksfresko sowie Augsburger Fassadenmalereien, ist von sehr überschwänglichem Charakter. Werner charakterisiert die Huber'schen Freskomalereien wie folgt: „Überall der Ausdruck mächtiger Seelenstimmungen (...). Das Kolorit ist nicht aufdringlich, die Zeichnung dafür umso impulsiver. (...) Fresken (...) von feinsten Farbenstimmung (...) mit trefflicher Charakterschilderung (...)“ (WERNER 1901, S. 115).

⁸⁷ Ende des 19. Jahrhunderts sind lediglich kurze Erwähnungen Hubers nachzuweisen, z. B. bei STEICHELE 1856, S. 480, 482, 490; BUFF 1886, S. 111; BUFF 1887, S. 276; BEZOLD/RIEHL 1895, S. 240, 242; PFEIFFER 1896, S. 17 u. a.

⁸⁸ HÄMMERLE, ALBERT: *Johann Joseph Anton Hueber als Radierer*, in: Das schwäbische Museum, 5. Heft, Augsburg 1925, S. 125–130 mit Abb. der Stichfolge *Vier Erdteile*. Dieser gab zwischen 1935 und 1948 die Vierteljahrhefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs heraus. Nachdem im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von Alois Hämmerle grundlegende Studien über Johann Wolfgang Baumgartner und Johann Evangelist Holzer erschienen waren, setzte Albert Hämmerle die Forschungen mit der Beschäftigung über Johann Joseph Huber fort, vgl. HÄMMERLE, ALOIS: *Leben und Werke des Augsburger Kunst- und Historienmalers Johann Wolfgang Baumgartner*, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt, XXI, 1906; DERS.: *Die ehem. Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D., ihre Geschichte und Beschreibung*, Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt, XXI, 1906; DERS.: *Johann Evangelist Holzer*, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt, XXII–XXVI, Eichstätt 1907–1911.

⁸⁹ Blätter der Radierfolge der *Vier Erdteile* mit „rembrandteske[r] Licht- und Schattenwirkung“ sowie „frisches Temperament, ihre flotte Unbefangenheit und die kecke Sprache des Stiftes“ verraten ein „reifes

Darüber hinaus sind weitere, kleinere Arbeiten, die sich in Einzelaspekten mit dem Œuvre Hubers beschäftigen, aufzuführen. Hierunter zählt der Aufsatz eines anonymen Autors über die Deckenfresken in Trugenhofen sowie jener von Oskar Doering über die Fresken in der Kirche in Unterdießen.⁹⁰ Darstellungen über einzelne Arbeiten widmen sich Thomas Specht, Julius Schöttl, P. Paulus Weissenberger und Wilhelm Neu.⁹¹ Diese bearbeiten neben Planungs-, Entstehungs- und Baugeschichte die freskale Ausstattung der ehem. Priesterseminarkapelle in Pfaffenhausen sowie der Pfarrkirchen in Trugenhofen und Denklingen.

Infolge der Zuschreibung des kleinen Ölgemäldes Abraham und die drei Engel an Huber beschäftigte sich Karl Kosel in zwei kurzen Untersuchungen erstmalig mit dem Frühwerk Hubers.⁹² Neben dem Nachweis der Auseinandersetzung Hubers mit Werken von Giovanni Battista Tiepolo und Januarius Zick besteht das Verdienst Kosels in der Charakterisierung des Huber'schen Frühwerks, wobei er die brillante, pointierte Farbgebung, in welcher Huber letzte Möglichkeiten des Rokokos ausschöpft, und die temperamentvolle, flotte Malweise hervorhebt. Beide Aufsätze stellen seit Hämmerle den wichtigsten Beitrag zur Huber-Forschung dar und bieten eine Beurteilung desselben.⁹³ Mit einem Abstand von zwanzig Jahren setzte sich Karl Kosel im Gegensatz dazu mit dem Spätwerk Hubers, insbesondere jenes im heutigen Neusäß Stadtgebiet, auseinander.⁹⁴ Mit der Bearbeitung der späten Freskomalereien Hubers, vornehmlich der 1790er Jahre, in Kirchen westlich von Augsburg sowie im erstmaligen

technisches Können“ (HÄMMERLE 1925, S. 129). Hämmerle fügt eine Quellenliste mit Auszügen im Anhang bei.

⁹⁰ *Die Deckenfresken in der Pfarrkirche zu Trugenhofen*, in: Archiv für christliche Kunst, Nr. 3, 1915, S. 79–82. – DOERING, OSKAR: *Die Herstellung der Kirche von Unterdießen*, in: Bayerischer Kurier und Münchner Fremdenblatt, Nr. 363, 28. Dez. 1920, S. 3.

⁹¹ SPECHT, THOMAS: *Geschichte des ehemaligen Priesterseminars Pfaffenhausen (1734–1804)*, in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen a. D., 30./31. Jg. 1917/18, S. 1–79. – SCHÖTTL, JULIUS: *Das ehemalige Priesterseminar in Pfaffenhausen, ein Bau von Josef Schmuzer aus Wessobrunn (1683–1752)*, in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen, 61./63. Jg. 1959/61, S. 37–47. – DERS.: *Ein Bau von Joseph Schmuzer in Pfaffenhausen (Bayerisch Schwaben) 1736–1749*, in: Das Münster, 14. Jg., 1961, Heft 9/10, S. 356–359. – WEISSENBERGER, P. PAULUS: *Der Kirchenbau in Trugenhofen bei Dischingen in den Jahren 1774–1786*, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 27 (1968), S. 317–338. – NEU, WILHELM: *Die Pfarrkirche St. Michael in Denklingen – der letzte Kirchenbau der „Füssener Schule“*, in: Festschrift für Norbert Lieb, Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 16 (1987), S. 249–264. Hierbei ist anzumerken, dass die Fresken Hubers im Rahmen architekturhistorischer und -theoretischer Untersuchungen Berücksichtigung fanden und nicht den vordergründigen Forschungsgegenstand bilden.

⁹² KOSEL, KARL: *Ein Bozzetto von Johann Josef Anton Huber*, in: Kunstchronik, 20. Jg., 1967, Heft 1, S. 36–39 mit Abb. – DERS.: *Ein neuentdeckter Bozzetto von Johann Joseph Anton Huber*, in: Schwäbische Blätter, 19. Jg., 1968, Heft 2, S. 52–59.

⁹³ Vgl. HÄMMERLE 1925.

⁹⁴ KOSEL, KARL: *Das Schlußkapitel Augsburger Freskomalerei: J. J. A. Huber*, in: Nozar, Manfred/ Pötzl, Walter: Neusäß. Die Geschichte von acht Dörfern auf dem Weg zu einer Stadt, Neusäß 1988, S. 392–403.

Versuch einer Charakterisierung des Spätwerks⁹⁵ liefert Kosel einen weiteren Beitrag in der Huber-Forschung.

Peter Sprandel setzte 1994 mit dem Aufsatz „Der Maler Johann Joseph Hueber im Dienste des Klosters Oberschönenfeld“ seine Forschungen fort.⁹⁶ Auf den Ergebnissen seiner Magisterarbeit basierend, skizziert er neben einem kurzen biographischen Abriss den „Werdegang des Malers in der künstlerischen Spannweite zwischen Rokoko und Klassizismus“ und stellt Hubers Tätigkeit im Auftrag des Klosters Oberschönenfeld ausführlich dar.⁹⁷ Diesem Betätigungsfeld widmete sich Bruno Bushart näher mit seinem Aufsatz von 1995 über die „Fresken von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber in der Klosterkirche von Oberschönenfeld“.⁹⁸ Bushart liefert neben einer ausführlichen Beschreibung der Freskenausstattung eine Interpretation der Ikonologie sowie einen Zuschreibungsversuch. Beide Künstler werden umfassend vorgestellt und gewürdigt, des Weiteren werden die stilistischen Unterschiede ihrer Oberschönenfelder Werke dargelegt.

Frank Büttner dienen in „Das Ende des Rokoko in Bayern“ Hubers Fresken in der Pfarrkirche Schwabbruck (1795) als Beispiel einer klassizistischen Ausstattung.⁹⁹ Neben der Vorstellung des Bildprogramms und der Stilmerkmale dieses Spätwerks setzt er den Freskenzyklus in Beziehung zu den Forderungen der aktuellen Predigttheorie nach Wahrheit, Klarheit und Natürlichkeit jener Zeit. Der Wert dieser Ausführungen liegt in der Herstellung des Bezuges zur damals aktuellen kirchlichen Reformbewegung

⁹⁵ Diese späten Ausstattungen des endenden 18. Jahrhunderts, die unmittelbar vor der radikalen Umgestaltung der politischen, religiösen und kulturellen Landschaft im Gefolge der französischen Revolution entstanden, zeichnen sich durch die Vorherrschaft der Malerei in den Kirchenräumen aus. Zudem konstatiert Kosel in Hubers Decken- und Wandbildern eine Abwendung vom Visionsbild respektive einen Verlust der visionären Transzendenz und damit einen Rückzug in den Bereich des Andachtsbildes (KOSEL 1988, S. 365, 392, 398).

⁹⁶ SPRANDEL, PETER: *Der Maler Johann Joseph Hueber im Dienste des Klosters Oberschönenfeld*, in: Die Tat, Heft 36, 1994, S. 177–200 mit Abbildungen S. 180, 184, 187, 189 f., 193, 197.

⁹⁷ Sprandel schließt mit der Feststellung: „Die Künstlerpersönlichkeit Huebers und dessen hohe malerische Qualität zeigt sich vor allem in dem feinen, fast mit einer prophetischen Gabe ausgestattet zu nennenden Gespür für die Vorwegnahme von stilistischen Entwicklungen, die bei anderen zeitgenössischen Künstlern erst zu einem späteren Zeitpunkt einsetzen, aber gerade in den Werken zu Oberschönenfeld in eine neue Kunstepoche vorausweisen.“ (SPRANDEL 1994, S. 198).

⁹⁸ BUSHART, BRUNO: *Fresken von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber in der Klosterkirche von Oberschönenfeld*, in: Schiedermair, Werner (Hg.): *Kloster Oberschönenfeld*, Donauwörth 1995, S. 73–85. Darin hebt Bushart Hubers besondere Bedeutung für Augsburg sowie die Monumentalmalerei hervor und empfiehlt eine intensivere Beschäftigung mit seinen Werken.

⁹⁹ BÜTTNER, FRANK: *Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 51, 1997, S. 125–150; zu Huber S. 144–149 mit Abb. Eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse vgl. BÜTTNER, FRANK: *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: Tacke, Andreas (Hg.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug (Schweiz), München/Berlin 1998*, S. 165–173, zu Huber S. 169 f.

und der Verdeutlichung sowohl der Abhängigkeiten als auch der Reaktionen in der Malerei Hubers.

Einen bedeutenden Beitrag zur Forschung des Stilwandels im 18. und 19. Jahrhundert liefert der 1998 zur Ausstellung über die Malerfamilie Keller aus Pfronten erschienene Ausstellungskatalog „Herbst des Barock“.¹⁰⁰ Zwei darin enthaltene Aufsätze haben verschiedene Einzelwerke Hubers zum Gegenstand ihrer Ausführungen. Das am Ende des 18. Jahrhunderts häufig behandelte Motiv des Letzten Abendmahls bildet für Edgar Baumgartl den Gegenstand der Untersuchung in „Motivische Migrationen“.¹⁰¹ Als Beispiel für das Nachwirken von Martin Knollers Neresheimer Abendmahlsdarstellung in Schwaben führt Baumgartl – neben Fresken von Januarius Zick und Konrad Huber – das Fresko Johann Joseph Hubers in der Pfarrkirche von Trugenhofen an. Dagegen wählt Dagmar Dietrich in „Kirchenausstattungen am Ende des 18. Jahrhunderts. Oberschönenfeld – Pfaffenhausen – Ingstetten“¹⁰² zur Veranschaulichung des Stilwandels, respektive der Entwicklung hin zur Nüchternheit klarer, zweckdienlicher Bauformen, zur Reduktion der Bildwelten und auch der ikonographischen Programme sowie zur Erläuterung einiger Gesichtspunkte von Kontinuität und Weiterentwicklung der künstlerischen Gestaltungsprinzipien drei Kirchen des bayerisch-schwäbischen Raumes, deren Ausstattungen jeweils um etwa ein Jahrzehnt voneinander getrennten Zeitstufen angehören. Dabei handelt es sich um die Ausstattungen Hubers in Oberschönenfeld und Pfaffenhausen sowie um die seines Namensvetters Konrad Huber in Ingstetten. Neben einem Vergleich der Werke Johann Joseph Hubers und Konrad Hubers (1752–1830), einem Zeitgenossen aus Weißenhorn, arbeitet Dietrich Stilmerkmale der Huber’schen Fresken deutlich heraus. Die Aufsätze von Baumgartl und Dietrich sind somit Beispiele für partielle Beleuchtungen einzelner Werke im Rahmen unterschiedlicher thematischer Fragestellungen.

Die freskale Ausstattung des barocken Gartensaaes im ehem. Stetten’schen, Hößlin’schen Gartengut in Augsburg bildet den Gegenstand von Bernd Vollmars

¹⁰⁰ TACKE, ANDREAS (HG.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug (Schweiz), München/ Berlin 1998. In Einzelstudien werden die Umbruchsituationen, der Generationenkonflikt und die veränderten kunsttheoretischen Postulate und ästhetischen Bewertungen geschildert.

¹⁰¹ BAUMGARTL, EDGAR: *Motivische Migrationen. Zum Nachwirken von Martin Knollers Neresheimer ‚Abendmahl‘ in Schwaben*, in: Tacke, Andreas (Hg.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug (Schweiz), München/ Berlin 1998, S. 125–136, zu Huber S. 130 f. mit Abb.

¹⁰² DIETRICH, DAGMAR: *Kirchenausstattungen am Ende des 18. Jahrhunderts. Oberschönenfeld – Pfaffenhausen – Ingstetten*, in: Tacke, Andreas (Hg.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug (Schweiz), München/ Berlin 1998, S. 175–190 mit Abb.

Untersuchung.¹⁰³ Einer detaillierten Beschreibung der wandfesten Raumgestaltung in Form zentralperspektivischer Scheinarchitekturen schließt sich ein Vergleich mit der klassizistischen Kunsttheorie an. Abschließend erfolgt – aufgrund eines Stilvergleichs mit dem Spätwerk der 1790er Jahre – eine Zuschreibung des Werkes an Huber.¹⁰⁴

Zuletzt erschien die Abhandlung über die „Langweider Deckenfresken als Stilwende zum Klassizismus“.¹⁰⁵ Im Vordergrund stehen hier die Beschreibung der figürlichen Malereien in den Scheinkuppeln, eine Darlegung motivischer und kompositioneller Wiederholungen innerhalb des Huber'schen Œuvres, Erläuterungen zur Ikonographie sowie die Herausarbeitung der Besonderheit der klassizistischen Quadratur- und Stuckaturmalerei. Johann Joseph Hubers Fresken in St. Vitus in Langweid mit ihrer beruhigten Komposition, ihrer erzählerischen Klarheit und der strengen Formensprache ihrer Quadratur- und Stuckaturmalerei werden als bedeutendes Zeugnis der „Stilwende zum Klassizismus“¹⁰⁶ gewürdigt.

LITERATUR ZUR FASSADENMALEREI

Ein Beispiel dafür, dass der Ruhm und die Bedeutung der Künstler aus dem 18. Jahrhundert kurz vor der Jahrhundertwende noch nicht vergessen sind, gibt Adolf Buff. In seiner ersten Abhandlung über die Augsburger Fassadenmalerei wird Huber unter die sechs bedeutendsten Schüler Bergmüllers gezählt.¹⁰⁷ In diesem Aufsatz findet sich endlich die erste ausführliche Beschreibung eines Fassadenfreskos von Huber.¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang wird auf Johann Nepomuk Blasius Mozart, einen Schüler

¹⁰³ VOLLMAR, BERND: *Architectura Recreationis. Zur freskalen Ausstattung zweier unbekannter barocker Gartensäule in Augsburg*, in: Böning-Weis, Susanne/ Hemmeter, Karlheinz/ Langenstein, York (Hg.): *Monumental. Festschrift für Michael Petzet*, München 1998 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 100), S. 227–247.

¹⁰⁴ Der Wert dieser Forschungen liegt im Aufzeigen eines Bezuges zur aktuellen Kunsttheorie, insbesondere der Abhandlung für das bürgerliche Bauen von LUKAS VOCH, *Etwas von Baurierathen, nach Modern=Antikengeschmack*, 1783 in Augsburg erschienen. Zudem ist die Zuschreibung der seit 1981 (BLfD, Objektakt Augsburg Schießgrabenstraße 20: Schreiben vom 19.05.1981) sowie HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994 für Huber in Frage gestellten Ausmalung eine wesentliche Neuheit.

¹⁰⁵ MENATH-BROSCH, MARIKA: *Langweider Deckenfresken als Stilwende zum Klassizismus*, in: St. Vitus Langweid. Das Juwel erstrahlt in neuem Glanz, Langweid 2010, S. 32–39.

¹⁰⁶ NOZAR, MANFRED/ PÖTZL, WALTER: *Neusäß. Die Geschichte von acht Dörfern auf dem Weg zu einer Stadt*, Neusäß 1988, S. 365.

¹⁰⁷ BUFF, ADOLF: *Augsburger Fassadenmalerei*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 21. Jg., Leipzig 1886, S. 58–71, 104–114. – DERS.: *Augsburger Fassadenmalerei*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 22. Jg., Leipzig 1887, S. 173 ff., 275 ff., zu Huber S. 111, 276. Auf dieser Arbeit fußt der Aufsatz von Friedrich von Thiersch über „Die Augsburger Fassadenmalereien“, ohne jedoch darüber hinauszuführen und ohne eine namentliche Erwähnung Hubers, vgl. THIERSCH, FRIEDRICH VON: *Die Augsburger Fassadenmalereien*, in: Süddeutsche Bauzeitung, 12. Jg., 1902, Nr. 43–46, S. 341–344, 352–354, 357–359, 366–369.

¹⁰⁸ Dabei handelt es sich um jene am Gebäude D 68/69 in der Karolinenstraße. Zudem werden auch die Malereien an Haus D 87 erwähnt.

Hubers, verwiesen. Margarete Baur-Heinhold bringt in ihrer Publikation „Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ neben einer flüchtigen Erwähnung Hubers als der späteste der Augsburger Fassadenmaler nichts Neues.¹⁰⁹ 1996 schließlich lieferte Doris Hascher ein umfassendes Kompendium zur „Fassadenmalerei in Augsburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“.¹¹⁰ Einer allgemeinen Darstellung, die ihre Voraussetzungen, Bedeutung und Wandel untersucht, schließt sich ein Objektkatalog an. Darin schreibt die Autorin Huber mehrere Fassadenarbeiten zu und vermittelt einen detaillierten Eindruck ihrer Erscheinungsform.¹¹¹ Hascher schließt hierdurch an die von Adolf Buff begonnenen Bemühungen um die Erfassung und Charakterisierung der für Augsburg bedeutenden Fassadenmalerei an.

MONOGRAPHIEN

Erste Forschungsansätze zur Auseinandersetzung mit Huber und seinem Werk liefert Peter Sprandel 1985 mit seiner Magisterarbeit „Ölbilder und Graphik des letzten Augsburger Akademiedirektors Johann Joseph Anton Huber (1737–1815)“.¹¹² Darin stellt Sprandel die Vita des Künstlers vor, bringt die Werke in eine relative Chronologie und erstellt erstmalig einen Werkkatalog, welchem er Quellen- und Literaturangaben beifügte.¹¹³ Sprandel widmet sich neben der Beschreibung und Datierung der Ölgemälde vereinzelt ikonographischen und stilkritischen Fragen.

Eine ausführliche Würdigung der von Huber nach Stichen Bergmüllers ausgeführten Fresken der Ochsenhausener Seitenschiffe liefert Hans Heinrich Diedrich im Rahmen seiner Dissertation von 1958/59 über die „Die Fresken des Johann Georg Bergmiller“.¹¹⁴ Das besondere Verdienst Diedrichs liegt in der Beschreibung sowie dem

¹⁰⁹ BAUR-HEINHOLD, MARGARETE: *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1952, S. 75, 78.

¹¹⁰ HASCHER, DORIS: *Fassadenmalerei in Augsburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Augsburg 1996 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 16), S. 82, 101, 328, 440.

¹¹¹ Darunter jene an den Gebäuden Karolinenstraße 41 (D 87) und Obstmarkt 1 (D 68/69).

¹¹² SPRANDEL, PETER: *Ölbilder und Graphik des letzten Augsburger Akademiedirektors Joseph Anton Hueber (1737–1815)*, Magisterarbeit Ms., München 1985. Diese bisher einzige umfangreichere Arbeit über den Künstler ist leider nicht im Druck erschienen. Der Autor beabsichtigt damit die Forschungslücke der Huber'schen Ölmalerei zu schließen. Das allgemeine Bestreben – „die künstlerische Persönlichkeit Huebers ins rechte Licht zu rücken und die Forschungsgebiete in der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts aufzufüllen“ (SPRANDEL 1985, S. 2) –, bildet auch das primäre Ziel dieser Arbeit.

¹¹³ Dieser umfangreiche Werkkatalog kann jedoch inzwischen erweitert und muss vereinzelt korrigiert werden.

¹¹⁴ DIEDRICH, HANS HEINRICH: *Die Fresken des Johann Georg Bergmiller. Ein Beitrag zur Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts mit 10 Figuren (Programmrekonstruktionen) und 171 Abbildungen*, Diss. Ms., Mainz 1958/59; zu Huber S. 14, 48, 57–72, 177 f., 183 f., 188, 204, 206. Darin arbeitet Diedrich „den Einfluß Bergmüllers auf Huber heraus (...) und [weist] auf die Wirkung gerade des Spätstils Bergmüllers auf diesem zum reinen Klassizismus gelangenden Meister hin“ (DIEDRICH 1959, S. 177).

Vergleich der Ochsenhausener Seitenschiff fresken mit Bergmüllers Vorlagen und schließlich der Herausarbeitung ihrer Abhängigkeiten.¹¹⁵

1994 unternimmt Iris Nestler im Rahmen ihrer Monographie über die Dorfer Wallfahrtskirche den Versuch einer umfangreicheren Untersuchung des Werks eines „der begehrtesten Maler seiner Zeit im süddeutschen Raum“.¹¹⁶ Diese umfasst einen knappen Forschungsstand, eine kurze Biographie mit Werkübersicht, Ausführungen zum künstlerischen Umfeld, möglichen Vorbildern, widmet sich im Weiteren einer ausführlichen Besprechung der Dorfer Deckenfresken und Altarblätter mit Anmerkungen zur Farbigkeit und Motivik und schließt neben Bemerkungen zur kunsthistorischen Bedeutung derselben mit einer Werkübersicht und Bibliographie.¹¹⁷ Nestlers Verdienst liegt in der Beschreibung der künstlerischen und stilistischen Entwicklung Hubers sowie der Erläuterung der frühklassizistischen Merkmale seiner Malerei.¹¹⁸

Der hier skizzierte Forschungsstand offenbart, welche Lücken auf dem Gebiet der Erforschung des Œuvres von Johann Joseph Huber herrschen. Die bisher einzige umfangreichere Arbeit über Ölbilder und Graphik blieb unpubliziert. Bis heute existiert keine monographische Untersuchung zum Freskenwerk, wobei viele seiner Arbeiten noch nie näher ins Blickfeld der Untersuchung gerückt sind. Und schließlich liegt – außer dem kurzen Nachruf seines Sohnes – weder eine Biographie noch eine vollständige Werkbesprechung vor. Das verwundert, denn Johann Joseph Huber ist in der Literatur kein Unbekannter. Grundsätzlich ist hervorzuheben, dass Huber immer als Schüler von Bergmüller und Göz sowie in seiner Eigenschaft als Akademiedirektor

¹¹⁵ Daran knüpft der Abschnitt über Johann Joseph Huber im Ausstellungskatalog über Bergmüller (1988) an. Darin wird Huber als letzter unter den bekanntesten Schülern Bergmüllers – J. E. Holzer, G. B. Göz, J. G. Wolcker, A. Mack, J. W. Baumgartner, F. M. Kuen, J. B. Enderle, J. B. Baader, J. Anwander, V. F. Rigl u. a., welche jeweils durch eine Kurzbiographie und Werkliste vorgestellt werden –, aufgeführt. Bergmüllers 12. Kupferstich des *Symbolum Apostolicum* (1725/27) wird der freskalen Umsetzung durch Huber im Ochsenhausener Seitenschiff (1787) gegenübergestellt und im Vergleich die Entwicklung Hubers zum Klassizismus konstatiert. Daneben ist das zerstörte Plafondfresko von Oberhausen durch eine Entwurfszeichnung präsentiert, vgl. EPPLE, ALOIS (HG.): *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, Katalog zur Ausstellung im Schloss in Türkheim, Weißenhorn 1988, S. 131–135. Die erwähnte Entwurfsfassung zeigt auch Rolf Biedermann im Opus über die deutschen Barockzeichnungen von 1987, vgl. BIEDERMANN, ROLF: *Meisterzeichnungen des deutschen Barock aus dem Besitz der Stadt. Kunstsammlungen Augsburg*, Augsburg 1987, S. 302–305.

¹¹⁶ NESTLER, IRIS: *Die Wallfahrtskirche Maria Dorfen. Eine Monographie*, Diss. Ms., Dorfen 1994, S. 6.

¹¹⁷ Die chronologische Werkübersicht, getrennt nach Fresken und Altarblätter (sowohl zerstörte als auch erhaltene Werke), stellt sich als eine Zusammenstellung der angegebenen Bibliographie ohne eine kritische Prüfung heraus und ist an einigen Stellen zu korrigieren, zu ergänzen und zu erweitern.

¹¹⁸ Insbesondere gelang Nestler der Nachweis von Bergmüllerstichen, die Huber als Vorlage dienten. Darüber hinaus resultiert aus der Auswertung des Dorfer Archivmaterials der Nachweis der zerstörten Freskenausstattung Hubers in der St. Peters-Kapelle im Dorfer Priesterseminar, vgl. NESTLER 1994, S. 137 f.

genannt wird. Doch während seine beiden Vorgänger im katholischen Direktorenamt an der Augsburger Kunstakademie – Johann Georg Bergmüller und Matthäus Günther – weitläufig bekannt und berühmt sind, scheint die Bedeutung und Wirkung Johann Joseph Hubers beinahe in Vergessenheit geraten zu sein.¹¹⁹

Abschließend kann festgestellt werden, dass prinzipiell eine Fülle an Literatur mit Anmerkungen zu Huber existiert, eine kritische Prüfung und Auswertung der Angaben jedoch fehlt. Dieses Desiderat zu beheben, ist vorderstes Anliegen und Ziel der folgenden Arbeit.

¹¹⁹ So gab es bis heute auch noch keine Gedächtnisausstellung zu seinen Ehren (wie beispielsweise zu Bergmüller, Günther, Enderle, K. Huber u. a.). Der sich im Oktober 2015 zum 200. Mal jährende Todestag Hubers böte eine Gelegenheit dies nachzuholen. Lediglich eine Würdigung Johann Joseph Hubers anlässlich seines 200. Geburtstages im Jahre 1937 in der Neuen Augsburger Zeitung ist zu verzeichnen, vgl. *Augsburgs letzter Akademiedirektor. Zum 200. Geburtstage des Augsburger Malers Joseph Johann Anton Huber am 22. Juli*, in: Neue Augsburger Zeitung Nr. 166 vom 21.7.1937.

C Huber und Augsburg: Geschichtliche Situation und künstlerisches Umfeld

Um die Künstlerpersönlichkeit Johann Joseph Hubers angemessen würdigen zu können, soll ein kurzer Überblick die historischen Ereignisse und die künstlerischen Verhältnisse in der Reichsstadt Augsburg im 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert veranschaulichen.

Zunächst gilt es die Situation zu betrachten, in die der Augsburger Huber hineingeboren wurde. Im 18. Jahrhundert hatte die Reichsstadt ihre einstige Bedeutung in vielerlei Hinsicht eingebüßt, „obwohl ihr Mythos als Ort glanzvoller Reichstage und Zentrum der Hochfinanz noch lebendig war“¹²⁰. Von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges hatte sich die Stadt am Lech in ökonomischer Hinsicht im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts einigermaßen erholt, jedoch gewann sie die weithin ausstrahlende politische Bedeutung, die sie zur Zeit der Renaissance besaß, nicht mehr zurück.

Vom Ruhm bereits vergangener Zeiten, als Augsburg ökonomisch, politisch, konfessionsgeschichtlich und künstlerisch ein wichtiges Zentrum des Abendlandes war, zeugte zu Beginn des 18. Jahrhunderts, freilich noch eindrucksvoll das Stadtbild. Es präsentierte sich geradezu als „ein Museum der großen Kunst der Renaissance und des Frühbarock“¹²¹. Hervorzuheben sind hier die prächtigen Brunnenanlagen von Hubert Gerhard und Adriaen de Vries¹²², die Baukunst Elias Holls¹²³ und die in den Kirchen und Patrizierpalästen gegenwärtige Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.¹²⁴ Wenn noch Johann Wolfgang von Goethe 1790 urteilte, „Augsburg ist wohl eine der prächtigsten Reichsstädte

¹²⁰ ROECK, BERND: *Maler, Märkte und Mäzene. Das „Genie“ Holzer und die Kunstwelt*, in: AUSST. KAT. HOLZER 2010, S. 24.

¹²¹ EBENDA.

¹²² Herauszuheben sind der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard, geschaffen zum Gedenken an den Stadtgründer (1588–94), sowie von Adriaen de Vries der Brunnen mit der Statue Merkurs, des Gottes der Kaufleute (1596–99), und der Herkulesbrunnen (1596–1602).

¹²³ Zu den Hauptwerken des seit 1602 das Amt des Stadtwerkmeisters bekleidenden Elias Holl sind vor allem der Neubau des Rathauses (1615–20) und die Erhöhung des Perlachturmes (1614–16) zu zählen. Daneben prägen Holls Bauwerke, wie das Zeughaus (1602–07), die Stadtmetzg (1609), das Rote Tor (1622) oder das Heilig-Geist-Spital (1626–31, heute Sitz der Augsburger Puppenkiste) u. a., die historische Altstadt Augsburgs.

¹²⁴ Darunter sind die Grotteskenmalereien (um 1515) in den Arkaden der Fuggerhäuser am Weinmarkt von Jörg Breu d. Ä., die Ausmalung der Amtsstube im Weberhaus (1538) von Jörg Breu d. J. sowie die zwischen 1568–73 entstandenen, weitgehend zerstörten Außen- und Innendekorationen am Stadthaus des Hans Fugger am Zeugplatz, welche Friedrich Sustris zusammen mit A. Ponzano und A. Scalzi (genannt Paduano) ausführte, zu erwähnen. Daneben sind Christoph Amberger, Giulio Licinio (z. B. Rehlingerhaus), Hans Bocksberger oder Georg Pecham (z. B. Pfeiffelmannhaus) unter den Fassadenmalern des 16. Jahrhunderts anzuführen. Exempel für die Malerei am Anfang des 17. Jahrhunderts sind u. a. die Deckenbilder des Goldenen Saales von Matthias Kager (nach Entwürfen von Peter Candid; 1619–24), die Malereien an den drei inneren Stadttoren von M. Kager und Hans Freiberger (1610/11) sowie die Fassadenmalereien des Weberhauses (1605/07), ebenfalls von Kager. Als Beispiele für die sakrale Malerei sind die Gemälde von Hans Rottenhammer (Verkündigung, 1608) und M. Kager (Anbetung der Könige, 1609) an der Chorwand von St. Ulrich und Afra sowie das Kager-Gemälde (Tempelgang Mariä, 1616) an der Südwand von Hl. Kreuz anzuführen.

wegen der prächtigen und reichen Kirchen und Palästen“¹²⁵, so dürfte sich dieses Lob kaum auf kürzlich Entstandenes, sondern vielmehr auf die Hinterlassenschaften der vergangenen Jahrhunderte beziehen.

In der Kunstproduktion bemühte Augsburg sich, nach dem Dreißigjährigen Krieg an seine früheren Erfolge, zumal in der Malerei und Kunstgewerbegattungen wie der Gold- und Silberschmiedekunst, anzuknüpfen. Auch versuchte man sich in neuen Gewerbebezweigen wie zum Beispiel dem Kattundruck.¹²⁶ Und tatsächlich gelang es der Reichsstadt – nach der ersten Blüte der Kunst zur Zeit Kaiser Maximilians I. (gest. 1519) sowie einer zweiten in den Jahren 1590–1632 – sich „trotz der katastrophalen Folgen des 30jährigen Krieges binnen kurzem wieder in die ersten Kunststätten Deutschlands“¹²⁷ einzureihen.

Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung war dabei die vom Rat geförderte Einbürgerung auswärtiger Künstler. Fast alle namhaften Maler des Augsburger Barock waren zugewandert, unter ihnen Johann Heinrich Schönfeld, Joachim von Sandrart, Johann von Spillenberger und Johann Heiss, und ebenso der Bildhauer Ehrgott Bernhard Bendl oder die Goldschmiedefamilien der Manlich und Wieland sowie Johann Carl Leonhard Zeckel.¹²⁸

Besonders eindrucksvoll gelang die Förderung beim Goldschmiedehandwerk. Hatte Augsburg hier bereits im 16. Jahrhundert überregionale Bedeutung erlangt, stieg es nach dem Dreißigjährigen Krieg zu europäischem Rang auf, bis im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts schließlich fast alle deutschen Höfe sowie zahlreiche ausländische wie jene von Kopenhagen und Petersburg ihr Silbergerät aus Augsburg bezogen.¹²⁹ Dieser Aufschwung „des Goldschmiedehandwerks, dessen Bedeutung die anderer Kunstgattungen wie etwa der Bildhauerei weit übertraf, nährte auch andere Künste“¹³⁰; so waren z. B. Maler als Entwerfer tätig oder Stecher als Lieferanten von Ornament-Vorlagen. Darüber hinaus benötigten die Ebenisten Beschläge sowie die Uhrmacher und die Hersteller feinmechanischer Geräte Goldschmiedearbeit.¹³¹ 1740 hatte die Zahl der Goldschmiedemeister mit 275 ihren Höchststand erreicht. Während die „silbernen Tafelaufsätze in Gestalt luftiger Lauben mit Schäfer-, Musik- oder Jagdszenen“¹³² aus Augsburg weiterhin sehr geschätzt wurden, wurden

¹²⁵ STEIGER 1941, S. 238. – Von Goethes zweitem Aufenthalt in Augsburg, im März 1790 bei seiner zweiten Reise nach Italien, haben wir diese Nachricht.

¹²⁶ Vgl. ROECK 2010, S. 24.

¹²⁷ BUSHART 1998, S. 209 f.

¹²⁸ Vgl. Ebenda, S. 210.

¹²⁹ Die mit dem Stadtpyrr, dem Zeichen für „Made in Augsburg“ bezeichneten Gold- und Silberwaren waren ein regelrechter Exportschlager (vgl. ROECK 2010, S. 24).

¹³⁰ ROECK 2010, S. 24.

¹³¹ Vgl. Ebenda.

¹³² BUSHART 1998, S. 213.

nun aber auch Klagen der Handwerksverordneten über die wachsende Konkurrenz in Wien, Dresden und Berlin vernehmbar. Die Zahl der Staatsaufträge sank, doch gelang es, auf dem Gebiet der sakralen Goldschmiedekunst „durch komplette Silberaltäre oder silberne Altaraufsätze für Dom- und Stiftskirchen (...) ein neues einträgliches Absatzgebiet“¹³³ zu erschließen.

Auf dem Feld der Skulptur zog die Reichsstadt in Aegid Verhelst d. Ä. (1696–1749) noch einmal einen „Künstler von erstem Rang“¹³⁴ an: 1730 zog der Flame mit seinen Söhnen Plazidus, Ignaz und Aegid von München an den Lech.¹³⁵ Auch der Wessobrunner Stuckator Johann Michael Feichtmayr (1696–1772) siedelte nach Augsburg über.¹³⁶ Mit den Stuckplastikern und Dekorateuren seiner leistungsstarken Werkstatt zierte er zahlreiche Kirchen vollständig mit Altären, Kanzeln und wandfestem Stuck aus, darunter Hauptwerke des süddeutschen Rokoko wie Ottobeuren (1754/57–67) und Zwiefalten (1747–58). Feichtmayr, dessen Wirkungskreis sich bis Altbayern, Franken, Tirol und die Schweiz erstreckte, arbeitete oft und fruchtbar mit den Augsburger Freskanten zusammen. Auch weitere Wessobrunner Stuckatoren wie Ignaz Finsterwalder (1708–1772; ebenfalls 1740) und Jakob Rauch (1718–nach 1785; 1752 in Augsburg) ließen sich in Augsburg nieder.

Die entscheidende Einrichtung, durch die Malerei und Grafik in Augsburg in unvergleichlicher Weise gefördert wurden, war die Kunstakademie. Im Jahr 1710 wurde die noch im 17. Jahrhundert von Joachim von Sandrart gegründete Akademie, eine private Mal- und Zeichenschule¹³⁷, in eine öffentliche Anstalt mit je einem katholischen und protestantischen Direktor umgewandelt. Während letztere für die grafischen Künste zuständig waren, wurde die Malerei durch die katholischen Direktoren vertreten.¹³⁸ Dieses Amt

¹³³ BUSHART 1998, S. 213.

¹³⁴ Vgl. Ebenda, S. 212.

¹³⁵ Plazidus Verhelst schuf dann 1765/70 mit der Ausstattung des nachmaligen Schaezlerpalais ein spätes Meisterwerk des Augsburger Rokoko.

¹³⁶ Nachdem er bereits 1722 – zusammen mit seinen Brüdern Franz Xaver und Anton – als Lernknecht in die Werkstatt des Augsburger Maurermeisters Johann Paulus eingetreten war, ließ er sich schließlich Ende des Jahres 1740 – infolge der Heirat mit Maria Hilaria Wallburga – endgültig in Augsburg nieder (vgl. SCHNELL, HUGO/ SCHEDLER, UTA: *Lexikon der Wessobrunner*, München/ Zürich 1988, S. 95 f.)

¹³⁷ Während seines Augsburg-Aufenthaltes vor 1674 gründete Joachim von Sandrart eine private Kunstakademie, die ab 1684 vom evangelischen Teil des Rats gefördert wurde. Johann Ulrich Mayr und Johann Siegmund Müller waren die damaligen Direktoren. Schließlich 1710 wurde diese Institution vom gesamten Rat angenommen (Gründungsjahr der Reichsstädtischen Kunstakademie, welche 1712 Räume in der Stadtmetzg zugewiesen bekam).

¹³⁸ Die katholischen Direktoren waren Johann Rieger (1710–30), Johann Georg Bergmüller (1730–62), Matthäus Günther (ab 1762) sowie Johann Joseph Huber (ab 1784). Die Liste der protestantischen Direktoren führt Georg Philipp Rugendas d. Ä. (1710–42), Gottfried Eichler d. Ä. (1742–59), Johann Elias Ridinger (seit 1759), Johann Esaias Nilson (ab 1767) und Johann Elias Haid (von 1786–1808).

übernahm 1730 der aus Türkheim zugewanderte Johann Georg Bergmüller (1688–1762).¹³⁹ War die Bedeutung der Akademie zuvor eher gering¹⁴⁰, gelang es Bergmüller, eine Vielzahl junger und herausragend begabter Künstler¹⁴¹ nach Augsburg zu ziehen und die Reichsstadt als führendes Zentrum der Malerei des Spätbarock und Rokoko zu etablieren.¹⁴² Sie kamen von allen Richtungen in die Fuggerstadt: aus Tirol (Johann Wolfgang Baumgartner und Joseph Mages), aus Mähren (Gottfried Bernhard Göz), aus Südtirol (Johann Evangelist Holzer), aus Schwaben (Matthäus Günther, Johann Anwander, Johann Baptist Enderle) sowie aus Niederbayern (Christoph Thomas Scheffler) und auch Oberbayern (Johann Georg Dieffenbrunner). Unter dem Eindruck der zentralen Figur Bergmüllers entwickelten sie sich zu herausragenden Künstlern, die die stilistischen Anliegen des Rokoko idealtypisch umsetzten.¹⁴³

Dieser Schülerkreis Bergmüllers entwickelte im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert eine spezifisch augsbургische Malerei des süddeutschen Rokoko. Zusammen bildeten die aus der Akademie hervorgegangenen Maler die zentrale Gruppe innerhalb der süddeutschen Freskomalerei, so dass man geradezu von einer „Augsburger Schule“ zu sprechen hat.¹⁴⁴ Sie ist darin den Wessobrunner Stuckatoren vergleichbar, die wie die Augsburger Freskanten – und oft in Zusammenarbeit mit ihnen – eine weithin dominierende Position im Kunstbetrieb der Zeit innehatten.

¹³⁹ Der Maler, Freskant, Kupferstecher und Kunsttheoretiker Bergmüller war nicht zuletzt durch seine Ämter als Akademiedirektor und als Fürstbischöflich Augsbургischer Hofmaler (1739) eine weitgerühmte Autorität und gewann als Theoretiker sowie in der Verbreitung seiner Werke durch Stiche maßgebenden Einfluss auf die heranwachsende Generation. Unter seiner Leitung nahm „für die allgemeine Auswirkung der süddeutschen Freskokunst (...) die dortige Schule eine Stellung ein, wie sie für die italienische Entwicklung der Freskomalerei Bologna oder Venedig zwei Generationen vorher innegehabt hat“ (TINTELNOT 1951, S. 139). Während die Künstler des Barock noch nach Rom gegangen waren (z. B. Asam), gingen die jungen deutschen Meister nun zu Bergmüller nach Augsburg.

¹⁴⁰ Vgl. BUSHART 1998, S. 211.

¹⁴¹ Während seiner dreißigjährigen Amtszeit wurden in Augsburg fast sechzig Malergerechtigkeiten erteilt. Bauer zufolge zog es „fast jeden zweiten der in Süddeutschland tätigen Freskanten nach Augsburg“ (BAUER 2000, S. 51).

¹⁴² In Süddeutschland war zuvor, neben Augsburg, München das wichtigste Kunstzentrum. Hier zog der kurfürstliche Hof die Künstler an, wobei man für vornehme Aufgaben auch italienische Künstler wie Jacopo Amigoni berief. Cosmas Damian Asam (1686–1739) führte hier die süddeutsche Freskomalerei zu ihrem ersten Höhepunkt. Mit Asams Tod ging die Vorrangstellung an Augsburg über. In München wirkte zwar noch der bedeutende Hofkünstler Johann Baptist Zimmermann, dem aber keine umfangreiche Schule nachfolgte. Martin Heigl, Franz Kürzinger, Joseph Matthias Ott und Philipp Helterhof konnten als Freskanten den Augsburger Malern kaum Konkurrenz machen (vgl. BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 53). Lediglich Thomas Christian Wink, seit 1769 kurfürstlicher Hofmaler, ist im späten Rokoko und frühen Klassizismus noch ein Meister von Bedeutung.

¹⁴³ Den Augsburger Freskanten, die in ganz Süddeutschland wirkten und deren Tätigkeitsbereich vom Niederrhein bis Südtirol, von Trier bis Breslau reichte, gelang „die scheinbar mühelose, einfallsreiche Auszierung von Kirchen, Kapellen, Schlössern, Sälen, Treppenhäusern“ (BUSHART 1998, S. 211 f.) sowie auch die das Stadtbild prägende Fassadenmalerei. – Der Gesamtentwicklung der barocken Freskomalerei in Deutschland widmete sich TINTELNOT, HANS: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951.

¹⁴⁴ Vgl. JOCHER, NORBERT: *Bergmüller, Johann Georg*, in: *Marienlexikon*, hg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 439.

Die Maler und Freskant in Augsburg waren größtenteils „auch Kupferstecher und Radierer ihrer eigenen Werke, die sich so leichter verkauften“¹⁴⁵. Über den gesamten Kontinent waren die Augsburger Kupferstiche – „vom Ornamentstich bis zum Thesenblatt, vom Heiligenbild bis zum Porträt“¹⁴⁶ – verbreitet. Die Druckgraphik bildete „einen unersetzlichen und wirtschaftlich ergiebigen Faktor“¹⁴⁷ und hatte erhebliche Wirkung auch auf andere Bereiche der Kunst, gerade in der Ornamentik. Unter den Augsburger Freskant leisteten im Ornamentstich vor allem Gottfried Bernhard Göz und Johann Wolfgang Baumgartner Herausragendes.¹⁴⁸

In dieser Phase, als das Augsburger Rokoko¹⁴⁹ in höchster Blüte stand, trat der 1737 geborene Johann Joseph Huber auf die künstlerische Bühne. Auch er ging bei Bergmüller in die Lehre (1753–56) und erlangte 1756 die Meistergerechtigkeit in Augsburg. An dem Bewährten, was er bei Bergmüller erlernt hatte, hielt Huber in seinem gesamten künstlerischen Schaffen fest, auch wenn er mit der Zeit immer stärker Elemente des einsetzenden Klassizismus integrierte. In seinem Werk klingt die von Bergmüller begründete Tradition aus; Huber war es vorbehalten, die große Epoche der Augsburger Freskomalerei zu beschließen.

Hubers Wirken fällt zusammen mit dem Niedergang nicht nur des reichen Kunstlebens, sondern auch der verbliebenen politischen und ökonomischen Bedeutung der Reichsstadt Augsburg. Seit dem Spanischen Erbfolgekrieg¹⁵⁰ hatte Augsburg eine über 90 Jahre währende Ära des Friedens und Wohlstands erlebt.¹⁵¹ Nun, am Ende des Jahrhunderts, vollzogen sich historisch und politisch große Veränderungen.

Zunächst kam es in Augsburg zu inneren Unruhen, welche im Weberaufstand von 1784 und den Weberunruhen von 1794 gipfelten. Auslöser war, dass Johann Heinrich von Schüle, welcher 1770/72 vor dem Roten Tor die Schülesche Kattunfabrik errichtet hatte, Kattune aus

¹⁴⁵ STEIGER 1941, S. 249. – In Augsburg fanden die Künstler derartiger Werke sowie auch die „Maler, die oft in Personalunion auch als Stecher oder Radierer arbeiteten, Verleger für ihre Kunst (...) und Vertriebswege“ (ROECK 2010, S. 26).

¹⁴⁶ ROECK 2010, S. 26.

¹⁴⁷ BUSHART 1998, S. 211. – So bezeugen die Blüte der Druckgraphik im Jahre 1730 61 Kupferstecher und 23 Kupferstichverleger in Augsburg.

¹⁴⁸ „In den Stichen nach Baumgartner, Goetz, Nilson, Habermann oder Eichler breitet sich ein solcher Reichtum an Phantasie, unbefangener Erzählerfreude und ornamentaler, in die Bereiche des Surrealen vorstoßender Erfindungskraft aus, dass ihr Stil mit dem ‚Augsburger Geschmack‘ gleichgesetzt – und mit diesem zusammen wenige Jahrzehnte später verlacht – wurde“ (BUSHART 1998, S. 212).

¹⁴⁹ Das Rokoko, welches ab ca. 1730 das künstlerische Schaffen in Augsburg beherrschte, bescherte der Kunst der Stadt die letzte Blüte.

¹⁵⁰ Wovon Augsburg in den Jahren 1701–04 direkt betroffen war.

¹⁵¹ 1771/72 allerdings wurde die Reichsstadt von der großen europäischen Hungersnot erschüttert. Hierdurch bedingt verdoppelte sich die Todesrate und die Getreideankäufe brachten den Haushalt aus dem Lot.

Ostindien importierte, da die Augsburger Weber nicht genug Ware liefern konnten.¹⁵² Darüber empörten sich die ansässigen Weber, die keine nicht dort verfertigte Ware duldeten. Sie forderten u. a. ihre zünftische Arbeiterorganisation zurück, Importverbote, Schutz vor allen möglichen Emporkömmlingen sowie ein Einfuhrverbot für fremde Waren.

Ungleich härter traf die fast durch das ganze vorangegangene Jahrhundert an Frieden gewöhnte Stadt nun in der napoleonischen Ära die Kriegsnot. 1796 besetzten die Franzosen Augsburg, das fortan im Zentrum der Koalitionskriege¹⁵³ stand und anhaltend mit Durchzügen und Kasernierungen bedrängt wurde. In den Straßen schlugen Franzosen, Österreicher und Russen ihr Lager auf oder verweilten dauerhaft in Bürgerunterkünften. Die Krankenhäuser waren mit Verwundeten überfüllt, Strafgefangene mussten einquartiert sowie Lagerhäuser errichtet werden. So erschien das Stadtbild ein Jahrzehnt lang wie ein gewaltiges Heerlager.¹⁵⁴ Stadt und Bürger mussten in dieser Zeit große finanzielle Opfer bringen. So zahlte Augsburg 1796–1801 geschätzt drei Millionen Gulden an Kriegslasten. Die Verluste der Bürgerschaft durch Einquartierung betrugen zweieinhalb Millionen Gulden¹⁵⁵, dazu wurden die Steuern verdoppelt. Johann Joseph Huber beklagte noch im März des Jahres 1806 die bedrückenden Zustände in der Stadt, darunter vor allem „so große Quartierlasten, Extra Steuern von nicht geringem Belang, und überhaupt der Drang der Zeit und Narungs Abgang“.¹⁵⁶

Während des 3. Koalitionskrieges (1805) besetzten französische Truppen unter Napoleon die Stadt. Am 21.12.1805 nahm das bayerische Militär Augsburg ein. Der Frieden von Pressburg (26.12.1805) bescherte dem bayerischen Kurfürsten neben dem Königstitel und weiteren Gebietszuwächsen auch Augsburg als Besitz „mit aller Souveränität“. Umgehend wurde ein bayerisches Jägerkorps in die Stadt verlegt. Am 4. März 1806 folgte die Zivilbesitznahme durch das Königreich Bayern, was für das stolze Augsburg das Ende der reichsstädtischen Zeit bedeutete.

Angesichts der die Jahrhundertwende überschattenden politischen Unruhen und geistesgeschichtlichen Umwälzungen geriet das künstlerische Schaffen in Augsburg immer mehr in

¹⁵² Schüles Fabrik war in den 1770er und 80er Jahren die erste auf dem Kontinent. Er ließ Kattune (ein glattes, leinwandartig gewebtes, ziemlich dichtes Baumwollzeug) mit Kupferplatten bedrucken (ähnlich dem Kupferstich) oder mit Gold und Silber bemalen.

¹⁵³ 1796 und 1797, während des Ersten Koalitionskrieges, musste die Stadt zuerst französische Besatzungen aufnehmen, dann kaiserliche. Auch der Krieg der Zweiten Koalition (1799–1801) ließ Augsburg nicht unberührt. Erst kamen (1799) die Kaiserlichen Truppen, dann die Russen, schließlich die Franzosen (1800/01).

¹⁵⁴ Vgl. STEIGER 1941, S. 257 f.

¹⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 259.

¹⁵⁶ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe, Bittschreiben Hubers vom 27. März 1806.

den Hintergrund.¹⁵⁷ Mit der Aufklärung war die Kritik und Überwindung des Rokokostils einhergegangen, den Augsburg zu höchster Blüte gebracht hatte und mit dem Augsburg zur dominierenden Kunststadt wurde. Das Ende des Spätabolutismus und die Säkularisation taten ein Übriges. Zuletzt fristete die Stadt „nach der Einverleibung in das Königreich Bayern kulturell nur noch ein kümmerliches Dasein, tief beschattet von der glanzvoll erstehenden Königsstadt München“¹⁵⁸, welche nun als kultureller Mittelpunkt in den Vordergrund trat.¹⁵⁹ Nichtsdestotrotz gelang es Johann Joseph Huber noch in dieser turbulenten Zeit, ein umfangreiches und durchaus bedeutendes Spätwerk zu schaffen. Wie – der ihm an Bedeutung freilich überlegene – Januarius Zick verhalf er der Deckenmalerei zu einem letzten Aufleben, vornehmlich im heutigen Landkreis Augsburg. Jedoch wird in den Werken Hubers wie auch Zicks anschaulich, dass die große Zeit der Deckenmalerei barocker Tradition vorbei war. Beide verarbeiteten die Kritik der Klassizisten, indem sie zumal die Kunstgriffe des Illusionismus mehr und mehr aus den Deckenbildern verbannten.

In der Reichsstadt und ihrem Umkreis gingen die wenigen noch zu vergebenden Aufträge meist an den Akademiedirektor Johann Joseph Huber. Seine Schüler, – unter welchen namentlich Johann Nepomuk Blasius Mozart und Franz Xaver Schmid zu nennen sind¹⁶⁰ – waren gezwungen, sich andere Betätigungsfelder zu suchen.¹⁶¹ Ersterer galt als einer der letzten Fassadenmaler, trat aber lediglich mit seinen Fresken am Haus Kirchgasse (A150) aus dem Jahre 1790 in Erscheinung.¹⁶² Dagegen stand Franz Xaver Schmid aus Dischingen als Zeichenlehrer in Diensten des Fürsten von Thurn und Taxis und wurde später Galerieinspektor beim Fürsten Ludwig von Oettingen-Wallerstein in Maihingen.¹⁶³

Dass sich keiner von Hubers Schülern als Freskomaler hervortat, war eine Folge der zeit- und geistesgeschichtlichen Umwälzungen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts verschwand „die Monumentalmalerei (...) in den meisten Gegenden des deutschen Sprachraums fast

¹⁵⁷ Vor allem „Kunst und Kunstgewerbe verdarben“ (STEIGER 1941, S. 257 f.).

¹⁵⁸ FLEISCHHAUER/ BAUM/ KOBELL 1952, S. 48 f.

¹⁵⁹ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 55.

¹⁶⁰ Huber hatte zu keiner Zeit viele Schüler und Mitarbeiter, und er beschäftigte sie auch nur in begrenztem Umfang an den Aufträgen. Unter seinen Mitarbeitern ist Ignaz Bauer, welcher Huber am Stadttheater (1776) unterstützte, zu erwähnen. Siehe die Ausführungen zu Hubers Schülern auf S. 359.

¹⁶¹ Noch zu Hubers Lebzeiten klagte der Freiherr von Seida und Landensberg, dass „einst mit ihm die Freskomalerei als eine eigene Kunst hier absterben wird, da außer ihm kein Künstler der Art mehr existiert und er auch keinen Zögling hinterlässt“ (SEIDA UND LANDENSBERG 1813, S. 140 f.).

¹⁶² Siehe BUFF 1887, S. 277. – BUFF, ADOLF: *Mozart's Augsburger Vorfahren*, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 18.1891, S. 35. – WELISCH 1901, S. 85. – VOLLMER, HANS (HG.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 25/26, Leipzig 1999 (unveränderter Nachdruck der Originalausgaben Leipzig 1931 und 1932), S. 207. – HASCHER 1996, S. 477.

¹⁶³ Siehe VOLLMER 1999, Bd. 29/30, S. 168.

vollständig“¹⁶⁴. Bis danach in München¹⁶⁵ und gar in Augsburg¹⁶⁶ die Monumentalmalerei neu belebt wurde, war bereits eine ganz andere Epoche angebrochen, war die Welt des Rokoko, die in Hubers Schaffen noch nachwirkte, vollends untergegangen.¹⁶⁷

Diese Zeitenwende und ihr Niederschlag in der Augsburger Malerei sind von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher nur sehr lückenhaft bearbeitet. Gerade auch in Bezug auf diesen Aspekt will die vorliegende Dissertation nun, kurz vor dem 200. Todestag des letzten reichsstädtischen Akademiedirektors Johann Joseph Huber, einen Grundstein für weitergehende Forschungen zur Augsburger Malerei legen.

¹⁶⁴ BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 151. – Dagegen blühte in Innsbruck die Kirchenmalerei wie nirgendwo sonst. Die wichtigsten Künstler waren Joseph Schöpf und Franz Altmutter.

¹⁶⁵ In München gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts keine Monumentalmalerei mehr (vgl. BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 56). Dies sollte sich erst durch die Kunstpolitik des seit 1825 regierenden König Ludwig I. ändern. Peter Cornelius – der bedeutendste der nazarenischen Maler konnte 1819 verpflichtet werden – leitete seit 1825 die Akademie, deren Neuordnung 1830 vollzogen war, und junge Talente aus ganz Deutschland anzog. Wilhelm Kaulbach kam 1826, Julius Schnorr von Carolsfeld 1827 und Moritz von Schwind 1828 nach München. 1820 begann Cornelius mit der Ausmalung von zwei Sälen in der durch Leo von Klenze erbauten Glyptothek. 1826–29 entstand der Zyklus aus der Geschichte der Wittelsbacher in den Hofgartenarkaden. 1830–40 folgten die Fresken nach Entwürfen von Cornelius in der von Klenze 1826–36 erbauten Alten Pinakothek (in 25 Loggien wurde die Kunstgeschichte abgehandelt), 1830–37 die Fresken mit Szenen des Alten und Neuen Testaments in der Allerheiligenhofkirche, welche Heinrich Maria Hess mit Mitarbeitern ausführte. Weitere Projekte waren die Ausmalung des Königsbaues und des Festsaalbaues der Münchner Residenz (1827–37, 1843–67; 1834, 1842) durch Schnorr von Carolsfeld sowie der Freskenzyklus von Cornelius in der von Friedrich Gärtner erbauten Ludwigskirche, 1836–40. Die Wiederbelebung der Monumentalmalerei, die in öffentlichen Bauten belehrend und erziehend auf das Publikum einwirkt und damit den Auftraggeber, den König, in seiner Herrscherrolle bestätigt, gilt als die überragende Leistung der Münchner Kunst um 1830/40 (vgl. BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 342). Außerhalb der Hauptstadt förderte die zentralisierte Kunstpolitik Ludwigs I. das Kunstleben hingegen kaum. Eine Stadt wie Augsburg trat gegenüber München weiter in den Hintergrund.

¹⁶⁶ Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte die Malerfamilie Scherer im Landkreis Augsburg neue Akzente für die Zukunft der Deckenmalerei (vgl. PAULA 1997, S. 257).

¹⁶⁷ Die vorliegende Dissertation will einen Beitrag zur kunstgeschichtlichen Forschung über diese Zeitenwende und ihren Niederschlag in der Augsburger Malerei liefern. Dennoch sind jene zwischen den Epochen liegenden Jahrzehnte, was die Kunst in Augsburg betrifft, nur lückenhaft erforscht. Hier wird nun, kurz vor dem 200. Todestag des letzten reichsstädtischen Akademiedirektors Johann Joseph Huber, ein Grundstein für weitergehende Forschungen zur Augsburger Malerei gelegt.

D Biographie: Handwerker und „einer der respektabelsten Künstler“

Johann Joseph Huber¹⁶⁸ wurde am 22. Juni 1737 in Augsburg geboren. Noch am gleichen Tag erfolgte die Taufe in der dortigen Damenstiftskirche St. Stephan.¹⁶⁹ Die Patenschaft übernahmen Georg Merth¹⁷⁰ und Maria Oßwaldin. Der dem Vater Johann Joseph Hueber, einem Bleicher, und seiner Frau Maria Ursula, geb. Finsterwalder, als erstes Kind geborene Sohn erhielt nach dem Vater den Namen Johann Joseph.

Sein Vater war bei Clemens Markthaler auf der unteren Weißbleiche als Unterbleicher tätig.¹⁷¹ Kurz nach dem Tod seines Dienstherrn¹⁷² heiratete er am 14.¹⁷³/24.¹⁷⁴ November 1732 dessen Witwe Ursula Markthaler.¹⁷⁵ In der Folgezeit gab er die Bleicherei auf und pachtete die Weinwirtschaft zu den „Drei Kronen“¹⁷⁶ in der

¹⁶⁸ In der Schreibweise des Namens folgt die Autorin der vom Künstler selbst am häufigsten verwendeten Form, Huber statt Hueber. So signiert der Künstler sein Frühwerk mit Hueber, dagegen seine Haupt- und Spätwerke (ab 1782) fast ausschließlich mit Huber. Zudem wurde er auf die beiden Vornamen Johann Joseph, die er auch selbst nur verwendete, getauft. Der dritte Vorname Anton ist lediglich im Hochzeitsamtsprotokoll nachzuweisen (StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle 1753–1762, Anno 1756). In der Literatur wird Johann Joseph Huber überwiegend als Johann Joseph Anton Huber bezeichnet. Anhand des Taufbucheintrags sowie der Unterschrift des Künstlers folgend, soll im Text die Schreibweise Johann Joseph Huber gelten. Hingegen setzt sich die Ligatur seiner Signatur eindeutig aus J A H (Signatur-Beispiele siehe im Werkkatalog, S. 5) zusammen.

¹⁶⁹ ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei, St. Stephan, Geburtsmatrikel, 22. Juni 1737. Bezüglich des Geburtsdatums herrscht in der Literatur Uneinigkeit. Dort schwanken die Angaben zwischen 1730 (STETTEN 1765, S. 245. – STETTEN 1779, S. 356. – BUFF 1887, S. 276. – WERNER 1901, Nr. 15, S. 115. – WELISCH 1901, S. 82. – NAGLER 1924, S. 158), 1733 (SEIDA UND LANDENBERG 1813, S. 140) und 1738 (LIPOWSKY 1810, S. 131).

¹⁷⁰ Dieser fungierte bereits bei der Vermählung seiner Eltern als Trauzeugen, vgl. StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle 1726–1733, Anno 1732.

¹⁷¹ Nach HUBER 1817, S. 357, stand er als Verwalter der unteren Weißbleiche in Diensten der Wechsler Fingerlin und Greif. Die „Untere Blaiche“ befand sich an Stelle der heutigen Baumwoll-Feinspinnerei in der Lechhauserstraße.

¹⁷² Dieser verstarb am 29. September 1732 (ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, St. Stephan, Sterberegister).

¹⁷³ StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle 1726–1733, Anno 1732. Als Trauzeugen fungierten die Weber Johann Georg Merth und Michael Widenmayr.

¹⁷⁴ ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei, St. Stephan, Heiratsregister. Als Trauzeugen ist Georg Popp, Eigentümer der Weinwirtschaft „Drei Kronen“, aufgeführt.

¹⁷⁵ Johann Joseph war das erste von insgesamt fünf Kindern. Dem Erstgeborenen folgten drei Buben und ein Mädchen (ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, St. Stephan, Geburtsmatrikel: Maria Anna am 20.09.1738, Johann Georg am 17.02.1740, Franc. Sympert am 26.08.1742 und Philipp Jacob am 29.04.1749). Wie bei Johann Joseph hatten ebenfalls Georg Merth und Maria Oßwaldin die Patenschaft übernommen. Lediglich bei Maria Anna fungierte Maximilian Heiss als Pate. Siehe hierzu die Dokumente zum Leben sowie die Stammtafel im Anhang.

¹⁷⁶ Für dieses direkt hinter dem Dom gelegene Haus bestand eine reale Weinschenkengerechtigkeit zu den Drei Kronen. Besitzer des Gebäudes im 18. Jahrhundert waren Johann Georg Popp, Bierbrauer, und dessen Sohn Johann Nepomuk Popp, Weinwirt. Das Haus wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört (vgl. hierzu HASCHER 1996, S. 276).

Frauentorstraße 31 (F15) (Taf. 1).¹⁷⁷ Bekannt wurde diese Wirtschaft durch die Fassadenfresken des Johann Evangelist Holzer (1709–1740).¹⁷⁸

Über seine Kindheit und Jugend sind nur wenige Nachrichten überliefert. Johann Joseph besuchte die deutsche Schule in der Fuggerei und absolvierte anschließend fünf Klassen am Jesuitengymnasium, wo er sich sehr gute Lateinkenntnisse aneignete. Bereits sehr früh machte sich eine Neigung zum Zeichnen bemerkbar, wovon eine heute unbekannte Zeichnung mit der Darstellung der oben erwähnten Bleiche, mit der Ansicht vom Lueginsland aus, Zeugnis liefert.¹⁷⁹ Seine Leidenschaft für das Zeichnen wuchs stetig, sodass ihn „eine unwürdige Behandlung“ durch einen Lehrer veranlasste, die Schule zu verlassen und sich gänzlich der Kunst zu widmen.¹⁸⁰ Im selben Jahr, in welchem Johann Joseph den Entschluss fasste, die künstlerische Laufbahn einzuschlagen, verstarb am 18. August 1753 sein Vater, „Johann Joseph Hueber, Geweßter 3 Kronenwirth“¹⁸¹, im Alter von 56 Jahren.¹⁸²

Nach dem Abbruch der Schule kam Johann Joseph im Alter von sechzehn Jahren zu dem berühmten Freskanten und Akademiedirektor Johann Georg Bergmüller¹⁸³ in die

¹⁷⁷ Vgl. HÄMMERLE 1925, S. 125.

¹⁷⁸ „Über einer Sockelregion erhebt sich ein zweigeschossiger Aufbau auf 4 Achsen, der von 4 durchlaufenden Pilastern zusammengefasst wird. Der Mittelteil im Obergeschoß ist zu einer flachen, dreieckigen Nische ausgeweitet, in der der Leichnam Christi im Schoße der Mutter ruht. Im Fensterzwischenraum darüber halten 2 Putten das Kreuz. – Zwischen Erd- und 1. Obergeschoß ist ein Trinkgelage der die 7 Wochentage verkörpernden Gottheiten (Saturn, Jupiter, Mars, Dionysos, Venus, Merkur, Luna) gegeben. (...) In den übrigen Fensterzwischenräumen sind in Medaillons Putten mit verschiedenen Symbolen, Allegorien des Garten- und Ackerbaues und des Weinbaues angebracht, Darstellungen also, die auf das Gewerbe des Hauses Bezug haben.“ (BAUR-HEINHOLD 1952, S. 66 ff.). Bei diesen Fassadenmalereien – in Nachstichen von Johann Esaias Nilson (Pietà, Kupferstich, um 1765, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4780; Göttermahl, Kupferstich, um 1765, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4774) sowie in einer Temperamalerei von August Brandes (Gasthaus Drei Kronen, Tempera, 1904, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 9410) überliefert – handelt es sich um eine der frühesten Arbeiten Holzers, die in das Jahr 1732 datiert (vgl. AUSST. KAT. HOLZER 1990, S. 21 ff. – HASCHER 1996, S. 276 ff.). Siehe auch die Aufnahme des Gebäudes (um 1900) in AUGSBURG 2007, S. 140 f.

¹⁷⁹ Mit Luginsland ist eine an der äußersten Nordspitze der alten Stadt gelegene ehemalige Bastion gemeint. Bei dieser Zeichnung seines Geburtsortes handelt es sich um das früheste bekannte Werk, das heute leider verschollen ist. Hierüber setzt uns lediglich sein Sohn in Kenntnis, siehe HUBER 1817, S. 357.

¹⁸⁰ Vgl. HUBER 1817, S. 357 f.

¹⁸¹ SEYDEL, FERDINAND: *Führer auf den Gräbern der in Augsburg Verstorbenen, und Sammlung aller Inschriften des Kirchhofes der Katholiken in Augsburg*, Augsburg 1839, S. 659. Hier ist jedoch fälschlicherweise der 18. Mai als Todestag angegeben.

¹⁸² ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei, Sterberegister.

¹⁸³ Johann Georg Bergmüller (1688–1762), Augsburger Freskant, Maler, Kupferstecher und Kunsttheoretiker. Lernete 1702–08 auf Kosten des Kurfürsten bei Andreas Wolff in München und war 1708/09 am Düsselndorfer Hof tätig (Fresko in der Hospitalkirche St. Hubertus, zerstört). 1711 Studienreise in die Niederlande. 1713 erlangte er Bürgerrecht und Meistergerechtigkeit in Augsburg. Bergmüller erreichte hohes Ansehen in Augsburg und wurde 1730 Nachfolger Johann Riegers als katholischer Direktor der Reichsstädtischen Akademie sowie 1739 Fürstbischöflich Augsbургischer

Lehre¹⁸⁴, „wo er aber meist zeichnete und was wenig copierte“¹⁸⁵. In diesem Zusammenhang ist vermutlich die in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindliche Rötzelzeichnung vom Kuppelfresko des Ciro Ferri in Sant' Agnese in Rom (1690) zu erwähnen.¹⁸⁶ Bei Bergmüller erhielt Huber eine solide handwerkliche und künstlerische Ausbildung, er lernte die Grundlagen des Malerhandwerks und erlangte eine praktische Ausbildung im Freskomalen. Johann Joseph dürfte Bergmüller bei Freskierungen als Gehilfe zur Seite gestanden haben, beispielsweise bei den Arbeiten im Treppenhaus der fürstbischöflichen Residenz (1752) und der fürstbischöflichen Hofkapelle St. Lambrecht (1754) in Augsburg¹⁸⁷ sowie bei der Ausmalung der Wallfahrtskirche Grafrath (1753). Darüber hinaus lässt sich ein Besuch der 1710 gegründeten reichsstädtischen Kunstakademie Hubers archivalisch nicht belegen, doch dürfte aufgrund der Tatsache, dass er bei Bergmüller in die Lehre ging, davon ausgegangen werden.¹⁸⁸

Der Erwerb der Meistergerechtigkeit, die Johann Joseph Huber am 16. September 1756 für 16 fl. 8 kr. erkaufte,¹⁸⁹ bildete den Abschluss der dreijährigen Ausbildungszeit. Nur einen Tag später heiratete er, neunzehnjährig, Maria Agnes Leißin von Kirchheim.¹⁹⁰

Hofmaler. Als Lehrer ist er von weitreichender Bedeutung, seine bekanntesten Schüler waren u. a. Johann Georg Wolcker, Johann Evangelist Holzer, Gottfried Bernhard Göz, Matthäus Günther und Johann Wolfgang Baumgartner. Bergmüller schuf neben Altarblättern und Tafelbildern, Fresken und Fassadenmalereien, Kupferstichen und Radierungen auch kunsttheoretische Werke für den Unterricht an der Akademie, z. B. „Anthropometria“ (1723), „Geometrischer Maßstab“ (1752).

¹⁸⁴ Vgl. STETTEN 1765, S. 245. – HUBER 1817, S. 358.

¹⁸⁵ KILIAN O. J., S. 92 90.

¹⁸⁶ Denkbar wäre, dass Huber nach dem Titelblatt der Stichserie „Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma“ von Nicolas Dorigny (1658–1746) zeichnete.

¹⁸⁷ Hubers Mitarbeit ist durch das Bewerbungsschreiben für die Denklinger Pfarrkirche von 1767 überliefert. Darin versichert Huber, dass er „H: Bergmüller Seel: die allhiesig hochfürstl. Hofcapell, daß heyl. Grab, und anders in höchstdero Residenz allhier an Mahlerey verferthigen helffen“ (StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365). Siehe hierzu auch Quellenanhang, 1766.

¹⁸⁸ In den zeitgenössischen Künstlernachrichten heißt es, dass „die späteren Direktoren Bergmüller, Ridinger, Günther und Huber auf der Akademie gezeichnet hätten“ (BUSHART 1989, S. 335). Auch Studienreisen oder eine Italienreise lassen sich bei Johann Joseph Huber nicht nachweisen. Sicherlich hätten uns sein Biograph Georg Christoph Kilian, Paul von Stetten sowie sein Sohn einen Aufenthalt in Italien nicht verschwiegen. Zudem ist im zweiten Jahrhundertdrittel durch Verlust der vorbildhaften Stellung der italienischen Künstler eine Abnahme der nach Italien reisenden Künstler zu verzeichnen, während für die erste Generation der spätbarocken Freskanten die Reise nach Italien obligat war. Auch für Matthäus Günther und Johann Evangelist Holzer lässt sich kein Italienaufenthalt nachweisen.

¹⁸⁹ StadtA A, Historischer Verein No. 54, Einschreibbuch 1717–1861, siehe Quellenanhang, 1756, 16. September. Vgl. auch PAULA 2000, S. 116.

¹⁹⁰ StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle 1753–1762, Anno 1756 sowie auch ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, Hl. Kreuz, Heiratsregister. Im Hochzeitsamtsprotokoll erscheint zum ersten Mal die Namensweiterung durch Anton: „Johann Joseph antoni Hueber“. Während Huber in den Quellen übereinstimmend als *Joseph Huber* (vgl. KILIAN O. J., S. 92 90, 15. – STETTEN 1765, S. 245. – STETTEN 1779, S. 356. – STETTEN 1788, S. 213. – STETTEN 1788(A), S. 140, 171, 177, 187 u. a. – HIRSCHING 1786, S. 66, 69, 73. – HIRSCHING 1787, S. 187. – HIRSCHING 1789, S. 300, 313, 331, 336 f.) geführt wird, nennt Seida und Landensberg erstmals den vollständigen Taufnamen *Johann Joseph Huber* (SEIDA UND

Aus der Ehe mit Maria Agnes gingen elf Kinder¹⁹¹ hervor, darunter auch ein Sohn, der 1759 geborene Johann Joseph Ignaz¹⁹², der wie der Vater eine künstlerische Laufbahn einschlug und sich zu „einem qualitätvollen und geschätzten Kupferstecher und Verleger“¹⁹³ entwickelte.

In den ersten Jahren der Selbständigkeit arbeitete Huber vornehmlich mit Gottfried Bernhard Göz.¹⁹⁴ In den Jahren ab 1756 war Huber als Mitarbeiter bei den Freskierungen in Regensburg St. Kassian (1754–56 und 1758), der ehemaligen Prämonstratenser-Reichsabtei Schussenried (1758) und der ehemaligen Salesianerinnenkirche St. Augustinus¹⁹⁵ (1758 ff.) in Amberg tätig.¹⁹⁶ Darüber hinaus ist eine Zusammenarbeit beider Künstler in der Jesuitenkirche St. Salvator in Augsburg (1764) und in der Stiftskirche Unsere Liebe Frau zur Alten Kapelle in Regensburg

LANDENSBURG 1813, S. 140. – Diesem folgt HUBER 1817). Dagegen taucht die Namensgebung *Josef Anton Huber* Ende des 19. Jahrhunderts erstmals auf (BEZOLD/ RIEHL 1895, S. 604. – PFEIFFER 1896, S. 17, 32) und gipfelt in *Joseph Johann Anton Huber* (WELISCH 1901, S. 82), wobei die ersten beiden Vornamen vertauscht sind. In der Kunstliteratur sind alle hier aufgezeigten Namensvariationen vertreten, jedoch erscheint in der neueren Literatur (seit PFEIFFER 1903, S. 57. – FEULNER 1916–17, S. 74. – HÄMMERLE 1925) fast durchgängig *Johann Joseph Anton Huber (Hueber)*.

¹⁹¹ Vgl. HUBER 1817, S. 358. Davon können sieben nachgewiesen werden: ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, Hl. Kreuz, Geburtsregister: Franz Ser. Ulrich (Juni 1757); Dompfarrei, Geburtsregister: Johann Joseph (16.04.1759), Joseph Bernhard (18.03.1761), Maria Theresia Crescentia (29.12.1763–26.05.1812); St. Stephan, Geburtsregister: Franziscus Sympertus (13.12.1765–19.08.1766), Johannes Georgius Antonius (07.05.1769) sowie J. J. von Huber, königl. Stadtgerichtsassessor und Verfasser des Nachrufes, der 1817 als Letzter der Familie noch am Leben war. Siehe hierzu die Familienstammtafel im Anhang.

¹⁹² Joseph Ignaz (Joh. Jos. Isidor Ign.), 16.4.1759–nach 1807, Zeichner und Kupferstecher. Seine Lehrjahre verbrachte er bei Johann Esaias Nilson in Augsburg. Um 1778 wurde er von den Brüdern Peter und Paul von Obwexer zu Johann Georg Wille (1715–1808) nach Paris geschickt. Die Nachricht bei Füßli, Lipowsky und Nagler, dass Josef Ignaz infolge einer Misshandlung durch eine böse Stiefmutter das Vaterhaus verlassen habe, ist nicht zutreffend, da der Vater Johann Joseph eine zweite Ehe niemals eingegangen ist. In Paris ist er seit Dezember 1779 als Schüler an der Pariser Academie Royal nachzuweisen. Am 12.3.1792 Hochzeit in Paris, wobei Wille als Trauzeuge fungierte. Seine Braut brachte ihm eine Kunsthandlung zu, welcher er viel Zeit widmete und die er um 1807 noch betrieb. Seine Hauptblätter schuf er für das von Couché herausgegebene Stichwerk *Galerie du Palais Royal*, Paris 1786–1808. Seinen Augsburger Gönnern, den Brüdern Peter und Paul Obwexer, widmete er 1782 ein Blatt nach Tischbein: *La petite boudeuse* (vgl. NAGLER 1906, S. 161. – THIEME/ BECKER 1924, S. 16. – SCHUSTER 1936, S. 92–96, 271. – SCHULZE ALTCCAPPENBERG, HEIN.-TH.: „*Le Voltaire de l'Art*“, *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris*, München 1987 (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 16), S. 332).

¹⁹³ HÄMMERLE 1925, S. 126.

¹⁹⁴ Gottfried Bernhard Göz (1708–1774), Maler, Stecher, Zeichner und Verleger. Wohl ab 1724 Malerausbildung bei dem Freskanten Franz Gregor Ignaz Eckstein in Brünn. Die Gesellenzeit bei Johann Georg Rothbletz 1730–33 schloss mit der Heirat sowie dem Erhalt des Meister- und Bürgerrechts. 1737/38 Gründung eines Kupferstichverlages mit den Brüdern Klauber, 1742 eines eigenen Verlages. 1744 verlieh ihm König Karl VII. den Titel eines Hofmalers und Hofkupferstechers. 1755 königliches Privileg (1766 erneuert) für die Weiterentwicklung des Farbstichs, dessen Farbigkeit und Haltbarkeit sehr gerühmt wurden.

¹⁹⁵ Im Kontrakt über die Ausmalung der Salesianerinnenkirche vom 7. April 1758 ist festgeschrieben, dass „vor ihm und seine mitbringende zwey Scholaren alle hierunterlauffende Verfleugungs: und rais Cösten zu verschaffen“ (ISPHORDING 1982, S. 361) sind.

¹⁹⁶ Vgl. HUBER 1817, S. 358.

(1765) archivalisch belegt. Durch das bereits erwähnte Bewerbungsschreiben Hubers werden wir davon unterrichtet, dass Göz ihn „zur außmahlung der allhiesigen Jesuiter Kirchen beygezogen hat“¹⁹⁷. Darüber hinaus erhielt er, im Rahmen dieser Zusammenarbeit, für eigenständige Arbeiten eine gesonderte Entlohnung. Im Rechnungsbuch des St. Salvator Kollegiums ist unter dem 11. April 1765 vermerkt: „Pictori D. Hueber pro septem depictis tapetibus in nostris oratorys; una cum tela et alys iuxta (...) = 45 fl. 48 kr.“¹⁹⁸ sowie unter dem 22. September 1766 „dem D. Hueber Kunstmahler für S. Salvator Bildniß zu oberst der Kirch (arcada C. Nr. 40) = 30 fl.“¹⁹⁹. Dagegen wird Huber in den Regensburger Stiftsprotokollen aus dem Jahre 1765 als „Compagnion“²⁰⁰ des Kayserl. Hofkunstmalers Gottfried Bernhard Göz erwähnt.²⁰¹ Vermutlich gründet auf dieser beinahe zehn Jahre währenden Mitarbeit (1756–65) bei Göz die Bezeichnung Hubers als Schüler desselben.²⁰² Das enge Verhältnis beider Familien mündete 1759 in einer verwandtschaftlichen Verflechtung. Am 21. August 1759 heiratete Johann Joseph Hubers Schwester Maria Anna²⁰³ den Sohn des Kollegen, Franz Regis Göz.²⁰⁴

Während der Zusammenarbeit mit Göz entwickelte Huber „eine rege Tätigkeit als Freskomaler“²⁰⁵ und erhielt erste selbständige Aufträge, vornehmlich in Augsburg. Darunter sind neben Fassadendekorationen²⁰⁶, „Die Kapelle des katholischen Armenhauses“²⁰⁷ (1759) sowie das Deckengemälde im Treppenhaus des Anwesens Maximilianstraße 48 (1764) zu erwähnen. Daneben entstanden im Auftrag des Klosters Oberschönenfeld Seitenaltarblätter für die Wallfahrtskirche Violau (1760). Zudem ist

¹⁹⁷ StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365. Siehe hierzu auch Quellenanhang, 1766. In diesem Zusammenhang ist auch vermerkt, dass dem Maler täglich „Vier Maß Bier und Brod, für sich, und seinen Gesellen abgereicht werden“ (vgl. StadtA A, KWA L 345 (St. Salvator, Anfertigung der al Fresco Malereien durch den Maler Götz v. Augsburg, Schriftstück vom 1. Mai 1764), siehe auch ISPHORDING 1982, S. 369.

¹⁹⁸ StadtA A, KWA C 49¹⁶, siehe Quellenanhang, 1765, 11. April.

¹⁹⁹ StadtA A, KWA C 49¹⁶, siehe Quellenanhang, 1766, 22. September.

²⁰⁰ Regensburger Stiftsprotokolle, 42/f., 69 v und 70r, Nr. 49 und 50. Der entsprechende Auszug aus den Regensburger Stiftsprotokollen ist bei ISPHORDING 1997, S. 77, wiedergegeben.

²⁰¹ Es ist überliefert, dass „Götz mit Compagnion Johan Joseph Huber, welche die in hinntern Gemähl des Langhaußes bey 2 Zuchlöchern durch abstossung des mertlwurffs beschechene beschädigung wiederumben Reparirt“²⁰¹ (ISPHORDING 1997, S. 77) haben.

²⁰² Vgl. hierzu KILIAN O. J., S. 15, 90. – STETTEN 1765, S. 245.

²⁰³ Bereits im Oktober des Folgejahres verstarb Maria Anna Gözin, siehe ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, St. Stephan, Sterberegister.

²⁰⁴ Franziscus Regis Göz (geb. 1737), Maler, Kupferstecher und Kunstverleger. StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle, 1753–1762. Nr. 2, Anno 1759, S. 458, siehe auch ISPHORDING 1997, S. 11.

²⁰⁵ HÄMMERLE 1925, 126.

²⁰⁶ Von Hubers Fassadenfresken sind jene an der „Apothek auf dem Brodmarkt“ (KILIAN O. J., S. 15, 90) in das Jahr 1757 zu datieren (vgl. STETTEN 1765, S. 245. – STETTEN 1779, S. 356. – HIRSCHING 1786, S. 73. – HUBER 1817, S. 365).

²⁰⁷ HUBER 1817, S. 365.

Huber, nachdem er 1754 unter Bergmüller an der Ausmalung der fürstbischöflichen Hofkapelle St. Lambrecht beteiligt war, „richtig geachtet worden, ein Stück in der fürstlichen Hof-Capelle zu mahlen“²⁰⁸ (vor 1765).

Seine erste eigenständige Freskierung außerhalb der Stadtgrenzen Augsburgs führte Huber – im Jahr seiner Tätigkeit mit Göz in Regensburg (1765) – nach Deubach. Die Freiherren Zech von Deubach hatten ihn mit der Ausmalung der Schlosskapelle St. Gallus und der Anfertigung von Altarblättern beauftragt.

Deubach war für Johann Joseph Huber der eigentliche Beginn eines außergewöhnlich reichen Schaffens, das ihn als Freskanten zwischen 1765 und 1810 in nicht weniger als zwei Klosterkirchen, über zwanzig Pfarr- und Wallfahrtskirchen, in sechs Kapellen, darunter Schloss- und Priesterseminarkapellen, sowie in das Schloss Duttonstein der Thurn und Taxis führte. Darüber hinaus malte er im Kloster Ochsenhausen die Plafonds des Bibliotheks- und Kapitelsaals sowie des Armariums und lieferte Altarblätter, Kreuzwegstationen und Gemälde in über dreißig Orte. Nicht zu vergessen sind sowohl seine Fassadendekorationen, illusionistischen Architekturmalereien, profanen Fresken²⁰⁹ sowie seine Tätigkeit als Dekorationsmaler für das Augsburger Theater. Darüber hinaus war Huber für den Erbprinzen von Hessen als Restaurator²¹⁰ tätig und fungierte im August 1808, in seiner Funktion als „Provis. Accademia Direktor.“²¹¹, im Zuge der Deportation bedeutender Kunstwerke nach München als Gutachter von Gemälden der Sammlung des Jesuitenkollegiums.²¹² Huber verteilte im genannten Zeitraum die Zeugnisse seines schöpferischen Genius’ auf einem Gebiet, das sich zwischen Duttonstein/ Donauwörth im Norden und Schwabbruck im Süden, zwischen Wiesensteig/ Ochsenhausen im Westen und Dorfen im Osten ausdehnt, wobei er sich

²⁰⁸ STETTEN 1765, S. 245. Im Gegensatz dazu sind bei HUBER 1817 für das Jahr 1768 „Zwey Frescogemälde in der fürstl. Hofkapelle zu Augsb.“ (HUBER 1817, S. 365) verzeichnet.

²⁰⁹ Darunter der Plafond der Reichsstädtischen Kunstakademie, die Decken- und Wandbilder im Haus des Baron Schnurbein (Ludwigstraße), die Gartensäle im Stetten-Hößlin’schen Gartengut, die Zimmer im Gasthof zu den Drei Mohren u. a., alle in Augsburg.

²¹⁰ Huber wurde 1790, als „einige für den damaligen Erbprinzen von Hessen gehörige Gemälde aus Italien über Augsburg nach Darmstadt gingen, und eines davon unter Wegs ziemlich beschädigt wurde“ (HUBER 1817, S. 360 f.), von dem Augsburger Oberpostmeister, Baron von Haisdorf, mit der Herstellung desselben beauftragt. Bezüglich des von Ludwig, Erbprinz zu Hessen, an Huber erlassenen Schreibens siehe HUBER 1817, S. 361, sowie auch Quellenanhang.

²¹¹ BAER, WOLFRAM/ HECKER, HANS JOACHIM (HG.): *Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582*, Katalog zur Ausstellung des Stadtarchivs Augsburg, München 1982, S. 44.

²¹² StadtA A: Reichsstadt, Kirchen und Klöster, Jesuiten, Nr. 72, siehe Quellenanhang 1808, 15. August.

jedoch schwerpunktmäßig auf das Gebiet des Augsbургischen Hochstifts²¹³ und die Reichsstadt selbst konzentrierte.²¹⁴

Nach den ersten Schritten als selbständiger Künstler bewarb sich Huber – „fresco Mahler in Augspurg“ –, wie in der Auftragsvergabepraxis der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht unüblich, für die Ausmalung eines der letzten großen Neubauten im Gebiet, den Denklinger Kirchenbau, und sandte 1766 ein Bittgesuch an den Augsburger Fürstbischof, Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt (1749–68). Unter Verweis auf seine beiden Lehrmeister und ausgeführten Arbeiten stellte er darin in Aussicht „abfolglichen bey außmahlung des Gottshaus zu Denckhling alle Satisfaction zu geben mich anhaischig machen darff“. ²¹⁵ Huber wurde gegenüber seinem Konkurrenten, dem Maler Franz Anton Weiß aus Rettenberg (1729–1784), der Vorzug gegeben. ²¹⁶ Die umfassende Ausmalung der Denklinger Kirche (1767) ist in Anbetracht des hier erstellten umfangreichen Freskenzyklusses als das erste große, anspruchsvolle Werk Hubers anzusehen.

Im Jahre 1768 bezog Johann Joseph mit seiner Familie die Weinwirtschaft zu den „Drei Kronen“, welche bereits seine Eltern gepachtet hatten. Im Laufe der Jahre war er neben seinen künstlerischen Fähigkeiten als „Dreikronenwirt“ sowie auch durch seine mehrfach betonte Leidenschaft für die Jagd ²¹⁷ bei angesehenen Augsburger Persönlichkeiten bekannt geworden. Neben dem damaligen Bürgermeister von Kuen, dem Gelehrten und Dekan des Chorherrenstifts St. Moritz, Giovanni Battista de Bassi²¹⁸

²¹³ „Das Hochstift Augsbург umfasste Gebietsteile im ganzen Umfang des heutigen Regierungsbezirkes Schwaben und Neuburg, bildete jedoch nur im östlichen Allgäu eine grössere kompakte Masse und gliederte sich nach seinen staatsrechtlichen Verhältnissen in das unmittelbare hochstiftische Gebiet, in das Gebiet des Domkapitels und in das Gebiet der dem Hochstift inkorporierten Klöster. Das Bistum Augsbург ragte damals noch mit einem beträchtlichen Sprengelteil in das heutige Königreich Württemberg hinein und umschloss die katholischen Pfarreien der Oberämter Neresheim, Heidenheim, Aalen, Gmünd, sowie eine Anzahl von Pfarreien der Oberämter Welzheim, Ellwangen und Ulm; in Tirol lagen sechs Pfarreien des Bistums Augsburg. Dagegen gehörte, was links der oberen Iller lag, zum Bistum Konstanz.“ (GULIELMINETTI, ANTON: *Klemens Wenzeslaus, der letzte Fürstbischof von Augsbург und die religiös-kirchliche Reformbewegung*, Neuburg 1911, S. III).

²¹⁴ Siehe hierzu die topographische Karte in Anhang.

²¹⁵ StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365, Nr. 67, siehe auch Quellenanhang, 1766.

²¹⁶ Vgl. NEU 1987, S. 257.

²¹⁷ Vgl. KILIAN O. J., S. 15, 90. – HUBER 1817, S. 358, 364.

²¹⁸ Giovanni Battista de Bassi (1713–1776) aus Bologna, promovierter Stiftskanonikus (1741), ab 1749 Kustos und 1756–76 Dekan von St. Moritz, war ein bedeutender Augsburger Gelehrter und Geistlicher. Apostolischer Protonator (1762), kurmainzischer Geistlicher Rat (1744) und fürstbischöflicher Augsburger Geheimer Rat. Als Privatsekretär einflussreicher Berater von Fürstbischof Joseph Ignaz Philipp. Bedeutender kath. Aufklärer in Bayern und Italien. Der Kunstsammler Bassi wurde 1757 als ortsansässiger Vertreter des Präsidenten und des Direktors in den Rat der Kaiserlich Franciscischen Akademie gewählt. Bassi besaß auch eine beeindruckende Privatbibliothek, die bei seinem Tode über 2000 Bände (auf den Gebieten der Philologie, römischen Antiquitäten und schönen Wissenschaften)

aus Bologna, sind auch die Bankiersbrüder Peter und Paul von Obwexer²¹⁹ zu erwähnen, die zu seinen Mäzenen wurden, ihn förderten und weiter empfahlen.²²⁰

In der Folgezeit treten die biographischen Daten mehr und mehr hinter den Werken zurück. Der Freskierung der Kirche in Osterbuch (1768) folgte 1769 der Ruf nach Kloster Oberschönenfeld, in dessen Auftrag Huber bereits Anfang der 1760er Jahre Altargemälde für die Wallfahrtskirche Violau gefertigt hatte. Nach dem plötzlichen Tod von Joseph Mages im August 1769 wurde Huber zur Vollendung der Ausmalung der Klosterkirche bestellt. Zusätzlich lieferte er zwei Jahre später zwei Altarblätter für die Querhausaltäre.²²¹

Im Jahre 1772 schuf Huber seine erste große, eigenständige Arbeit in Augsburg, das Jüngste Gericht an der Kuppel der kath. Friedhofskirche St. Michael.²²² Dieses Deckenbild brachte ihm in seiner Vaterstadt viel Lob ein. Nach Wekherlins Chronologen ist das Fresko – „worin sich sein Talent in der Vorstellung des jüngsten Gerichts durch die ganze Anordnung, Verbindung der Gruppen, den Ausdruck der Leidenschaften, wie richtige Zeichnung und gutes Colorit vortheilhaft auszeichnete“²²³ – „mit ungemeinem Fleiß und Wahrheit ausgeführt“²²⁴.

1774 führten Hubers Wege nach Pfaffenhausen und Unterdießen. Im Auftrage des Fürstbischofs Klemens Wenzeslaus (1768–1812) schuf Huber neben dem Plafond der Kapelle des Priesterseminars das Hochaltarblatt und malte zehn Schilde im Fürstenzimmer sowie achtzehn Schilde in der Bibliothek. Der Kontrakt für die Ausmalung der Kirche in Unterdießen wurde vermutlich mit Max Karl Graf von Thurn und Taxis geschlossen. Darüber hinaus freskierte er im selben Jahr im Auftrag von

umfasste, sowie eine nicht unbedeutende Gemäldesammlung, „um deretwillen ihn Winckelmann noch ein zweitesmal bei seinem einzigen Deutschlandbesuch kurz vor der Ermordung aufsuchen sollte“ (BUSHART 1968, S. 275 f.). Darin befanden sich auch Werke von Huber, siehe *Bibliotheca Bassiana. Catalogus librorum*, Augsburg 1777. – *Bildergalerie des Hochseel. Herrn Stiftsdechanten von Bassi zu St. Moritz in Augsburg*, Augsburg 1778, Nr. 66–68.

²¹⁹ Joseph Anton (1730–1795) und Peter Paul (1739–1817) Obwexer entstammten einer Augsburger Kaufmanns- und Bankiersfamilie. Der 1726 aus dem südtirolischen Klausen nach Augsburg zugewanderte Vater, Johann Obwexer, begründete in Augsburg ein Bankhaus, das den Aufbau der Kattunfabrik Johann Heinrich Schüles finanzierte und große Summen in den Handel mit Talermünzen der kaiserlichen Münzstätten Hall (Tirol) und Günzburg investierte. In seinem Testament errichtete er umfangreiche kirchliche Stiftungen. Seine Nachfolge im Bankgeschäft traten seine Söhne Joseph Anton und Peter Paul an; sie setzten auch das kirchliche Engagement ihres Vaters fort. Sie waren es, die Huber nach Pfaffenhausen (1782) und Dorfen (1776 und 1786) empfahlen und die Kosten für die Freskierung stifteten. Auch sie waren es, die Hubers Sohn nach Paris schickten.

²²⁰ Vgl. HUBER 1817, S. 358.

²²¹ Beim Gemälde des hl. Sebastian handelt es sich um eine Stiftung des Künstlers (vgl. SCHILLER 1911, S. 86).

²²² Zudem lieferte Huber fünfzehn Kreuzwegstationen.

²²³ HUBER 1817, S. 358 f.

²²⁴ *Chronologen. Ein periodisches Werk von Wekhrin*, Bd. 6, Frankfurt/ Leipzig 1780, S. 126.

Giovanni Battista de Bassi das Portal der Augsburger Stiftskirche St. Moritz. Jedoch wurde diese Freskoarbeit durch einen jugendlichen Streich in der Nacht zerstört.²²⁵

In das Jahr 1775 datiert die Ausmalung der Kirche des Franziskanerhospizes in Öffingen, in welche er auch drei Altargemälde lieferte, sowie in die Jahre zwischen 1775 und 1777 die Deckenbilder der Stiftskirche zu Wiesensteig, die damals zum Hochstift Augsburg gehörten. Die Werke des Jahres 1776 – die Freskierung des Augsburger Stadttheaters²²⁶ sowie der St. Peters-Kapelle des Priesterseminars in Dorfen, für welche ihn die Augsburger Wechselherren Obwexer empfohlen hatten – sind gänzlich verloren gegangen. Die Werkliste reißt nicht ab, 1777 entstanden die Wand- und Deckenmalereien in der Langweider Pfarrkirche sowie 1778 „ein Saal in dem ehemal Pichlerischen, jetzt Emmerichischen Hause in Augsburg, sammt einem kleinen Platfond in der Kapelle, die Auferstehung Christi vorstellend“²²⁷. Bei der Freskierung der Kirche in Trugenhofen (1781) konnte sich Johann Joseph Huber neben Josef Hartmann (1721–nach 1789) und Johann Baptist Enderle (1725–1798) durchsetzen. Wie in seinem Bewerbungsschreiben beabsichtigt, scheint Huber „den höchsten Beyfall Seiner Hochfürstl. Durchlaucht“ Fürst Thurn und Taxis erzielt zu haben,²²⁸ da er im Anschluss für die Ausmalung der Jagdzimmer im fürstlichen Taxis'schen Schloss Duttenstein (1783) verpflichtet wurde. 1782 führten Hubers Wege erneut nach Pfaffenhausen, da für die Freskierung der zum Priesterseminar gehörigen neu erbauten Kirche der Bankier Johann von Obwexer 2000 Gulden gestiftet und ihn für die Ausmalung empfohlen hatte.²²⁹

Aufgrund der Bemühungen des Stadtpflegers und späteren königlichen Geheimen Rats Paul von Stetten d. J., der sich unermüdlich für die Beförderung der Künste einsetzte, kam es im Jahre 1780 zur Gründung der „Gesellschaft zur Ermunterung der Künste und des Kunstfleißes“. Nachdem Huber die Ehre widerfuhr „als Ausschüßer dazu gewählt

²²⁵ Auf Veranlassung des Stiftsdekans wurde eine Belohnung auf die Entdeckung des Übeltäters ausgesetzt, jedoch blieb diese Anstrengung ohne Erfolg, vgl. HUBER 1817, S. 359.

²²⁶ Hubers Tätigkeit für das Stadttheater umfasste neben verschiedenen Kulissen, das Plafondgemälde und das Innere des Theaters (Zuschauerraum). Lediglich die 1800 entstandene, „allgemein belobte Gardine mit Amor und den drey Grazien“ (HUBER 1817, S. 359) ist von seinen Schöpfungen für das Theater überliefert.

²²⁷ HUBER 1817, S. 366.

²²⁸ Darin versichert Huber, „daß ich den obengesagten sehr mäßigen Preiß hauptsächlich darum gewählt habe, weil ich in den dortigen Gegenden noch ganz unbekant bin, somit durch meine Arbeit nicht nur Ehre und fernere Recomendation, sondern auch den höchsten Beyfall Seiner Hochfürstl. Durchlaucht selbst zu erziehlen, mir die zuversüchtliche Hofnung mache.“ (F. ZA Regensburg, Rentamt Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1). Siehe auch Quellenanhang, 1781, 6. Juni.

²²⁹ Für die Ausmalung hatte sich 1780 Januarius Zick mit einer Empfehlung des Prior Meinrad Widmann von Kloster Elchingen beworben.

zu werden“²³⁰, malte er aus Dankbarkeit darüber an die Decke des Akademiesaaes unentgeltlich ein allegorisches Deckenstück. Dafür wurde ihm von der Gesellschaft eine große Silbermedaille im Wert von 30 Gulden verliehen.²³¹ Schließlich gelangte Huber 1784 zu noch höheren Ehren und Würden an der 1710 gegründeten städtischen Kunstakademie. Am 13. Dezember wurde er durch den Stadtpfleger von Langenmantel als Nachfolger von Matthäus Günther, der am 13. September 1784 aus Altersgründen von seinem Posten als Direktor zurückgetreten war,²³² zum katholischen Direktor der Reichsstädtischen Akademie ernannt.²³³ Huber stand zusammen mit seinem evangelischen Kollegen Johann Elias Haid²³⁴ bis 1813 der Kunstakademie vor.²³⁵

Im Jahr nach seiner Ernennung zum katholischen Akademiedirektor wurde Huber von Prälat Romuald Weltin (1767–1803) zur Ausmalung des neu erbauten Nordflügels nach Kloster Ochsenhausen berufen. Zunächst erhielt er den Auftrag für die Ausmalung der Bibliothek und des Kapitelsaales. Im darauf folgenden Jahr schuf er einige Plafonds im Kapitelgang sowie 1787 die Deckenstücke im Armarium. Den Arbeiten im neu erbauten Nordflügel des Konventbaus schloss sich die Freskierung der Seitenschiffe in der Klosterkirche an. Dabei dienten Huber von Bergmüller signierte und datierte Kupferstiche als Vorlagen.²³⁶ Bergmüller vollendete lediglich das Mittelschiff (1727–29), obwohl er für die gesamte Kirche ein Ausstattungsprogramm entworfen hatte. Schließlich wurde nach über fünfzig Jahren sein Schüler Johann Joseph Huber mit der Vollendung des Werkes betraut.

Zwischenzeitlich hatte Huber seinen Aufenthalt in Ochsenhausen unterbrochen und war 1786 in der Wallfahrtskirche Maria Dorfen tätig. Der Kontrakt kam wiederum, wie auch

²³⁰ HUBER 1817, S. 360.

²³¹ „Die Vorstellung darauf ist folgende: Auf der Vorderseite wird einem Jüngling der Lorbeerkrantz zugestellt mit der Aufschrift: Stimulum addit, und unten Soc. Art. Aug. M. Bückle F. Auf der Kehrseite steht: Egregio pictori Josepho Hubero Augustano, quod arte sua Xystum Academ. Patr. Ornavit, grata Societas offert 1783.“ (HUBER 1817, S. 360). – Siehe hierzu auch STETTEN 2009, S. 138.

²³² Das Demissionsgesuch wurde von Huber verfasst, Günther setzte lediglich seine Unterschrift mit zittriger Hand darunter, siehe Quellenanhang, 1784, 13. Oktober.

²³³ Als Direktor erhielt er jährlich 200 bzw. 100 Gulden Gehalt oder Pension, vgl. „Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Baukünstler welche in Augsburg sich befinden“ vom 2. August 1808 sowie das „Verzeichnis der in der Stadt Augsburg befindlichen Künstler“ vom 24. August 1809 (StadtA A, Acten der Kunstacademie, No. 9, 1808–10) im Quellenanhang.

²³⁴ Johann Elias Haid (1739–1809), Künstler in schwarzer Kunst, war der Nachfolger des am 11.04.1788 verstorbenen Johann Esaias Nilson (1721–1788).

²³⁵ 1813 wurde die Reichsstädtische Kunstakademie in Augsburg in eine königlich-bayerische Spezialkunstschule, unter unmittelbarer Leitung der königlichen Kunstakademie zu München, überführt.

²³⁶ Dabei handelt es sich um die 1730 herausgegebene Serie mit dreizehn Deckenbildentwürfen *Symbolum Apostolicum* sowie eine *Evangelisten- und Kirchenväterserie* in acht Blättern (siehe FRIEDLMAIER 1998, S. 66 ff.).

schon in Pfaffenhausen (1782) und der Dorfener Priesterseminarskapelle (1776), durch Vermittlung der Augsburger Bankiers Obwexer zustande. Im selben Jahr der Ausmalung der Ochsenhausener Seitenschiffe erfolgte noch die Freskierung der Kirche in Wiedergeltingen (1787).

In den Folgejahren entstanden neben einigen Gemälden, die vereinzelt bei der jährlich stattfindenden Ausstellung an der Akademie ausgestellt waren²³⁷, 1788 „Vier große Zimmer im Gasthofe zu den Drey Mohren in Augsburg“²³⁸ sowie 1793 „Das Platfond im Saale bey den Drey Mohren in Augsburg, ein Bachanal vorstellend.“²³⁹

Der Ausbruch der Revolution in Frankreich im Jahre 1789 und die damit einhergehenden Kriegswirren in Deutschland „verursachte[n] ihm (...) große Bestürzung; indem er glaubte, daß nun sein Verdienst, den er vorzüglich in großen Kirchenarbeiten und in Altarblättern fand, aufhören würde“²⁴⁰. Jedoch bewahrheiteten sich Hubers schlimmste Befürchtungen nicht. Vielmehr dokumentiert eine dichte Werkfolge, dass er weiterhin ein gefragter und angesehener Freskant war.²⁴¹ Scheinbar völlig unbeeindruckt von den Kriegswirren häufen sich gerade in den 1790er Jahren die Aufträge: 1791 finden wir ihn in Bergheim und Täferlingen, 1793 in Westheim und der Schlosskapelle in Schlipsheim, 1794 in Haselbach, 1795 in Schwabbruck, 1797 in Oberhausen, 1798 in Oberottmarshausen sowie im Stetten-Höbblin'schen Gartengut in Augsburg.

Dem letzten großen Freskowerk Hubers in Baindlkirch von 1810 war die Ausmalung der kath. Spitalkirche in Augsburg (1803) vorausgegangen.²⁴²

²³⁷ Hagars Vorstellung bei Abraham durch Sara und Verstoßung der Hagar (*Dritte Nachricht an das Augspurgische Publikum* (...), Augsburg 1782, S. 14); Elsbeth Rehlinger bei der Hexe und zwei Skizzen von Altarblättern, mit dem heiligen Mauritius, im Himmel mit Engeln umringt (*Fünfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* (...), Augsburg 1784, S. 16); niederländische Knabenleseschule und niederländische Mädchennähschule (*Sechste Nachricht an das Augspurgische Publikum* (...), Augsburg 1785, S. 51); David und Betsabe (*Siebente Nachricht an das Augspurgische Publikum* (...), Augsburg 1786, S. 39); ein wandernder Invalide und ein wanderndes Soldatenweib, mit ihren Kindern (*Zehende Nachricht an das Augspurgische Publikum* (...), Augsburg 1789, S. 30); die Einsetzung des Abendmahls bei den Karmelitern (*Eilfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* (...), Augsburg 1790, S. 19).

²³⁸ HUBER 1817, S. 367.

²³⁹ Ebenda.

²⁴⁰ HUBER 1817, S. 361.

²⁴¹ Beispielsweise wurden im Gebiet des heutigen Landkreises Augsburg fast ausschließlich Huber anfallende kirchliche Aufträge übertragen. Neben ihm freskierten lediglich 1789 Johann Baptist Enderle die kath. Pfarrkirche St. Ulrich und Afra in Graben, Thomas Christian Wink die kath. Pfarrkirche St. Silvester in Hiltenfingen sowie 1796 Bernhard Mittermayr die Vituskirche in Altenmünster.

²⁴² Bis in sein höchstes Alter fehlte es Huber nicht an Aufträgen, wenngleich diese nach der Jahrhundertwende deutlich zurückgingen und auch nicht mehr so gut bezahlt waren wie in früheren Zeiten. Beispielsweise hatte Huber für die Ausmalung der Pfaffenhausener Stephanskirche 2000 fl., dagegen für die Bergheimer Pfarrkirche nur 440 fl., für die Haselbacher Pfarrkirche 900 fl. (KOPP 1924) sowie für die Augsburger Spitalkirche 400 fl. erhalten. Jedoch ist anzumerken, dass es sich in

Fehlte es Huber nicht an Aufträgen, so waren die Umstände und Lebensbedingungen in jenen Jahren doch beschwerlich. Während des Krieges mit Frankreich und der französischen Besetzung der Stadt Augsburg „mußte er und seine Familie wegen des geführten offenen Gewerbes viel Schrecken und Verdruß ausstehen, und auch an seinem Vermögen starken Verlust erdulden“²⁴³. Von den erwähnten Unannehmlichkeiten, wie „Geschäftsstockungen, fürchterliche Einquartierungslast, schlimme Bedrückungen von Feind und Freund, und sonstige Kriegsnot“²⁴⁴ sowie auch finanziellen Einbußen aufgrund einer Verdoppelung der Steuern, zeugt Hubers Brief vom 27. März 1806. Hierin richtete er ein schriftliches Bittgesuch an den fürstlich-babenhausischen Hofrat von Beck in Wellenburg, in welchem er aufgrund der „große Quartierlasten, Extra Steuern von nicht geringem Belang, und überhaupt der Drang der Zeit und Narungs Abgang“²⁴⁵ um baldige Bezahlung des für Bergheim gefertigten Kreuzweges bittet.

Schwere persönliche Schicksalsschläge hielt dagegen das Jahr 1812 für Huber bereit, in welchem am 10. April seine Frau im Alter von 75 Jahren sowie am 26. Mai seine 45jährige Tochter Therese verstarben.²⁴⁶ Den Worten seines Sohnes zufolge konnte er sich „von diesem doppelten Schlage (...) nie wieder ganz erholen; seine gewöhnliche Munterkeit war dahin, und seine körperlichen sowohl als geistigen Kräfte nahmen zusehens mehr und mehr ab. Er ermannte sich dennoch so gut er konnte, und arbeitete nach Kräften fort.“²⁴⁷

So entstanden die beiden, heute nicht mehr erhaltenen Altarblätter mit den Darstellungen des hl. Georg für die Kirche St. Georg (1812) und der hl. Theresia für St. Moritz (1813), beide in Augsburg. „In diesem letztern zeigen sich schon Spuren des Alters und der abnehmenden Kräfte, und nachher hat er sich von aller Arbeit bis auf einige Kleinigkeiten enthalten.“²⁴⁸ Seine Gesundheit nahm immer mehr ab, es zeigten sich Verhärtungen der Leber sowie im Sommer 1815 Spuren des trockenen Brandes an den Füßen. Schließlich gab er „den 26. October 1815. den Geist auf, und entschlief

Pfaffenhausen um ein größeres Auftragsvolumen sowie um eine Stiftung der Herren Obwexer handelte. Ein in den Größenverhältnissen entsprechender Vergleich kann aufgrund mangelnden Quellenmaterials nicht angestellt werden.

²⁴³ HUBER 1817, S. 362.

²⁴⁴ BUFF 1887, S. 277.

²⁴⁵ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202: Blaue Mappe (Aufschrift Klaus Kienzler), siehe auch Quellenanhang, 1806, 27. März.

²⁴⁶ Intelligenzblatt und wochentlicher Anzeiger der königlich baierischen Stadt Augsburg, XVII, 22. April 1812, S. 135. – Intelligenzblatt und wochentlicher Anzeiger der königlich baierischen Stadt Augsburg, XXIII, 3. Juni 1812, S. 183.

²⁴⁷ HUBER 1817, S. 362.

²⁴⁸ Ebenda.

sanft in dem Augenblicke, da er das heilige Abendmahl genoßen hatte, im 78ten Jahre seines Lebens.“²⁴⁹

Die letzte Nachricht über den Künstler findet sich in der Sterbematrikel des Augsburger Domes. Unter dem 26. Oktober ist sein Tod vermerkt. Der Anzeige im Augsburger Intelligenzblatt zufolge erlag Huber den Folgen eines Schlaganfalls.²⁵⁰

Nach dem Tode des Malers und Akademiedirektors Johann Joseph Huber unternahm es sein Sohn J. J. von Huber, königlicher Stadtgerichtsassessor, dem „unvergesslichen Vater“²⁵¹ ein schriftliches Denkmal zu setzen. Ausführliche biographische Notizen, Informationen über die Herkunft, das Leben und Wesen des Vaters sowie ein „Verzeichniß seiner vorzüglichsten Arbeiten“²⁵² fasste er in einem 1817 erschienenen Nekrolog auf seinen Vater zusammen.²⁵³

ZUR PERSON UND KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT JOHANN JOSEPH HUBER

Um eine Vorstellung von der Gestalt und Physiognomie des Johann Joseph Huber zu gewinnen, sind wir auf zwei Zeugnisse angewiesen. Über das persönliche Wesen dieses „geschickten und fleissigen Künstler[s]“²⁵⁴ unterrichtet uns sein Sohn, seine äußere Erscheinung ist durch ein Miniaturbildnis von Degle überliefert.

Der Augsburger Porträtmaler Franz Joseph Degle (1724–1812), ebenfalls Akademiemitglied, malte in Öl auf Kupfer ein hochovales Miniaturbildnis (Taf. 2).²⁵⁵ Das Bildnis zeigt Huber im mittleren Alter als Halbfigur, nach links dem Betrachter in selbstbewusster Haltung zugewandt. In seiner Linken hält er ein Ölbild einer Muttergottes, mit der Rechten führt er den Pinsel. Weiche, aber energische Züge prägen das Gesicht, an dem die großen blauen Augen, die betonten Augenbrauenbögen, die markant knollige Nase und das Grübchen auf dem Kinn auffallen. Die Haare sind zum Teil schon ergraut und legen sich seitlich der Ohren in Locken. Hierbei ist nicht

²⁴⁹ HUBER 1817, S. 362 f.

²⁵⁰ Intelligenzblatt und wochentlicher Anzeiger der königlich baierischen Stadt Augsburg, 44. St., 1. Nov. 1815, S. 351. – ABA, Kath. Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei, Sterberegister. Bei einem Vergleich der Todesanzeigen fällt auf, dass Huber im Jahre 1812 noch in der Dreikronenwirtschaft (F15) in der Frauentorstraße wohnte²⁵⁰, wogegen 1815 als Wohnort E10 angegeben ist. Vermutlich gab Huber erst nach dem Tode seiner Frau und Tochter die Weinwirtschaft auf.

²⁵¹ HUBER 1817, S. 364.

²⁵² HUBER 1817, S. 365–368. Die chronologische Aufzählung der Werke bietet lediglich einen Anhaltspunkt zur Bestimmung und Chronologie der Werke, da sie teilweise nicht korrekt ist.

²⁵³ HUBER 1817, S. 357–368, vollständig abgedruckt im Quellenanhang.

²⁵⁴ HIRSCHING 1786, S. 69.

²⁵⁵ Öl auf Kupfer, 9,8 x 7,7 cm, um 1780, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Maximiliansmuseum, Inv. Nr. 5672. Das Gemälde entstand vermutlich zur Zeit, als Huber zum katholischen Direktor gewählt wurde (vgl. NESTLER 1994, S. 104).

ersichtlich, ob es sich um eine der damaligen Mode entsprechende Perücke handelt. Die Kleidung besteht aus einem hellbeigen Jackett mit goldbraunem Innenfutter und einem weißen Oberhemd mit gerüshten Manschetten. Ein einfarbiger, brauntoniger Hintergrund, der sich nach rechts beige aufhellt, umfängt die Gestalt. Darüber hinaus erfahren wir von Hubers Sohn, dass sein Vater – „einer der respektabelsten Künstler, (...) [dessen] Bescheidenheit eben so ruhmwürdig, als seine Kunst“²⁵⁶ ist – von „mittelmäßiger Statur, aber von starkem Körperbaue“²⁵⁷ war. Damit haben wir einen ungefähren Eindruck von der äußeren Erscheinung des Malers.

Diesen soll eine Charakterisierung des Menschen Johann Joseph Huber aus der Feder des Sohnes, vervollständigen:

„Wenn man ihn aber als Staatsbürger, wie auch als Gatten und Vater betrachtet, so dürfte er auf noch einer höhern Stufe, als auf der er als Künstler steht, erscheinen. Denn er war ein durchaus rechtschaffener Mann, ein guter Unterthan, Gatte und Vater. Zwar war er in seinen Aufwallungen heftig, aber auch bald wieder besänftigt, und in Erfüllung seiner Pflichten als Christ und Mensch untadelhaft. Er hat nie eine Arbeit durch Cabale zu erhalten gesucht; er hat nie von seinem Mitbürger und Künstler leidenschaftlich geurtheilt, sondern das Gute gelobt und das Schlechte getadelt, wo er es fand.“²⁵⁸

Darüber hinaus zeugen „die Schöpfungen seines Pinsels von einem ästhetisch=gebildeten, und durch die Muster des Schönen und Großen, welche die Vorzeit, besonders die Klassische, uns hinterlassen hat, nicht kärglich genährten Geiste.“²⁵⁹

²⁵⁶ WAGENSEIL 1788, S. 399.

²⁵⁷ HUBER 1817, S. 364.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ SEIDA UND LANDENSBERG 1813, S. 140 f.

E Das Werk

1. Fresken

1.1 Frühwerk – Erste Aufträge und die Ausbildung von Hubers Freskostil (1764–69)

Mit dem Ausscheiden aus der Lehre bei Johann Georg Bergmüller und dem Erwerb der Meistergerechtigkeit (1756) beginnt Johann Joseph Hubers selbständige Tätigkeit. Von diesem Moment an ist er über fünf Jahrzehnte als Freskant, Tafelmaler und Radierer tätig. Das erste Jahrzehnt (1756–65) ist durch die Mitarbeit bei Gottfried Bernhard Göz sowie durch erste „Gehversuche“ als eigenständiger Meister gekennzeichnet.²⁶⁰

In jener Zeit, als Huber versuchte in Augsburg Fuß zu fassen, waren die meisten Augsburger Kirchen barockisiert und vornehmlich von seinem Lehrer Bergmüller freskiert worden.²⁶¹ Darüber hinaus entstanden 1756 f. die Fresken von Balthasar Riepp (Zeiller-Schüler) in der umgebauten Damenstiftskirche St. Stephan sowie 1764 f. jene von Göz in der Augsburger Jesuitenkirche.²⁶² Zwischen 1765–67 schuf Matthäus Günther, der seit 1762 katholischer Direktor der Augsburger Stadtakademie war, Fresken im Kongregationssaal der Jesuiten bei St. Salvator (sog. Kleiner Goldener Saal) sowie 1766 f. der Römer Gregorio Guglielmi die Deckenbilder im Treppenhaus und Festsaal des Schaezlerpalais.

Die ersten selbständigen Aufträge bilden das Treppenhausfresko in der Maximilianstraße 48 in Augsburg, die Ausmalung der Schlosskapelle Deubach, der Pfarrkirchen in Denklingen und Osterbuch sowie der Klosterkirche Oberschönenfeld.

²⁶⁰ Siehe hierzu die Ausführungen in der Biographie.

²⁶¹ 1716–24 Ausgestaltung der Dominikanerkirche, Fresken von Aloys Mack nach Entwürfen von Bergmüller ausgeführt; 1721 Marienkapelle am Dom; 1723–25 Barockisierung der Barfüßerkirche; 1730 Altarhaus von evang. Hl. Kreuz; um 1730 Innengestaltung von St. Maria Stern; 1732 Stiftskirche kath. Hl. Kreuz; 1747–49 Neugestaltung von St. Anna; 1750–54 Neugestaltung des Repräsentationsbaus der 1718–20 umgestalteten fürstbischöflichen Residenz im Stil eines Barockschlosses.

²⁶² An der Freskierung von St. Salvator war Huber unter Göz beteiligt und hatte darüber hinaus auch kleinere eigene Aufträge, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, verschollene und zerstörte Werke, Gv1, Gv2.

1.1.1 Augsburg, Maximilianstraße 48 (F I)

Nach ersten kleineren Aufträgen zu Beginn seiner selbständigen Karriere – dem Fassadenfresko an der „Apothek auf dem Brodmarkt“²⁶³ (1757) und der Ausmalung der „Kapelle des katholischen Armenhauses“²⁶⁴ (1759), beide nicht erhalten – wurde Huber die Freskierung des Treppenhauses im Patriziergebäude Maximilianstraße 48 (B 17) übertragen. In direkter Nachbarschaft zum Schaezlerpalais²⁶⁵ gelegen, war der Gebäudekomplex ein bedeutendes Anwesen im Herzen der Stadt mit dreiflügeliger Innenhofanlage.

Das von Huber freskierte Treppenhaus enthält eine über quadratischem Grundriss umlaufende, über vier Geschosse reichende dreiläufige Podesttreppe. Die Umstände der Auftragsvergabe an Huber sind nicht überliefert.²⁶⁶ Auch ist der genaue Umfang des Auftrags unklar. Heute erhebt sich das Deckenbild völlig unvermittelt über kahlen Wänden. Bei restauratorischen Befunduntersuchungen wurden Malereireste an den Wänden nachgewiesen. Wenn auch die ursprüngliche Gestaltung nicht zu rekonstruieren war, ist doch gesichert, dass die Wände illusionistisch gemalte Scheinarchitekturen trugen, die das Kuppelbild vorbereiteten.²⁶⁷ Dessen Gesamtansicht ist dem heutigen Betrachter durch einen nachträglich eingebauten Aufzugsschacht verwehrt. Inhaltliche Bezüge gehen verloren, da sich nur mehr Teilansichten bieten. Eine Übersicht ist nur vom obersten Treppenabsatz aus, jedoch mit mangelndem Abstand, möglich. Zudem befindet sich das Fresko in einem schlechten Erhaltungszustand und ist großflächig überarbeitet²⁶⁸, weshalb sich über Hubers Malstil der Frühzeit anhand dieses Werkes keine gültigen Aussagen treffen lassen.

²⁶³ KILIAN O. J., S. 92.

²⁶⁴ HUBER 1817, S. 365.

²⁶⁵ Das Schaezlerpalais (Maximilianstraße 46) gilt als der bedeutendste Profanbau des Rokoko in Augsburg. Es wurde 1765–67 nach Plänen von Karl Albert von Lespilliez für den Bankier und Silberhändler Adam Freiherr Liebert von Liebenhofen errichtet. 1767 schuf Gregorio Guglielmi (1714–1773) im Festsaal das berühmte Deckenfresko mit der Allegorie auf die weltumspannende Macht des Handels sowie im Treppenhaus die Darstellung der Sieben Freien Künste mit Apollo und Merkur. Am Abend des 28. April 1770 gab die Erzherzogin Marie Antoinette, Tochter der Kaiserin Maria Theresia, zur Eröffnung dem Hausherrn die Ehre ihrer Anwesenheit. Sie befand sich auf ihrer Brautfahrt von Wien nach Paris.

²⁶⁶ 1709 war der Rats- und Handelsmann Heinrich Maurmann im Besitz dieses Gebäudes, 1768 verkauften Joseph von Kuen und Agatha Dorothea von Ruffin an die Familie Ducrue (vgl. ALLWANG 1937, S. 38. – WERNER 1977, S. 179 f.).

²⁶⁷ Vgl. hierzu BLfD, Objektakt Augsburg Maximilianstraße 48.

²⁶⁸ Wie die Inschrift „Wiederhergestellt 1934 / Otto M. Schmitt u. E. Esche / Restauriert 1970 / Bernh. Kellhammer“ bezeugt, wurde das Deckenfresko bereits zweimal überarbeitet.

Huber hatte hier ein Thema aus der Mythologie zu gestalten, eines der wenigen profanen Fresken in seinem Œuvre.²⁶⁹ Das Bild (F I, A) nimmt die gesamte quadratische Deckenfläche ein. Es ist in zwei Bereiche getrennt, in die szenische Darstellung und die Scheinarchitektur, die ein kreisrundes Bildfeld ausspart. Beide Bereiche sind durch differierendes Kolorit und einen streng durchgezogenen Bildrahmen eindeutig voneinander gesondert.

Die Scheinarchitektur ist in violetter Grisaillemalerei ausgeführt. Sie erinnert in Kolorit wie Formgebung an Architekturmalerei von Hubers Lehrer Bergmüller, etwa im Treppenhaus (1752) in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz Augsburg. Huber imitiert gekonnt eine Flachkuppel. Die Zwickel, die in den Ecken des quadratischen Bildfeldes übrig bleiben, sind ausgefüllt von mächtigen Volutenkonsolen²⁷⁰, an deren Fuß jeweils eine runde Profilleiste umläuft. Auf den Konsolen liegt ein Gesimsring auf und darauf ein goldener, von einer Laubranke umwundener Profilrahmen, der die Grenze zwischen der Architekturmalerei und dem eigentlichen Bildfeld markiert. Der Gesimsrand ist durch illusionistische Schattenbildung plastisch herausgearbeitet, die Volutenkonsolen spielen auf Säulenkapitelle an. Somit täuscht Huber eine wie ein Baldachin eingebaute Kuppel vor. Dem illusionistischen Effekt wirkt freilich die Komposition des Deckenbildes selbst entgegen, das als *quadro riportato*, als an der Decke befindliches Tafelbild, konzipiert ist. Barocker Augentrug wird durch Huber zwar virtuos eingesetzt, dann aber, wo es in die Bilderzählung geht, antiillusionistisch aufgelöst.

Im „Kuppelbild“ ist der Mythos von Phaëton dargestellt, ein beliebtes moralisierendes Thema zur „Warnung vor tollkühnen Unternehmungen“²⁷¹. Die Geschichte, wie Huber sie schildert, findet sich in Ovids *Metamorphosen*.²⁷² Phoebus Apollo hatte Phaëton versprochen, ihm jeden Wunsch zu erfüllen, zum Beweis, dass er dessen Vater sei. So durfte Phaëton den Sonnenwagen lenken. Doch verlor er die Kontrolle und entfachte dadurch einen Weltenbrand. Neptun gerät darüber in Zorn, und Tellus, die Göttin der Erde, fordert Jupiter zum Einschreiten auf. Jupiter schleudert durch einen Blitz Phaëton

²⁶⁹ Abgesehen von den Plafonds in der Stadtkademie (Fv XI) und im Gartensaal des ehem. Stetten-Hößlin'schen Gartengutes (Fz 1) sowie unbekannten, zerstörten Werken, wie dem Bacchanal im Gasthof zu den „Drei Mohren“ (Fv XIII) oder den Wand- und Deckenbildern im Schnurbeinpalais (Fv XIV).

²⁷⁰ Speziell solche Konsolen sind vorgeprägt bei Bergmüller in der Augsburger Residenz.

²⁷¹ JACOBY, BRIGITTE: *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Diss., Bonn 1971, S. 95.

²⁷² PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, hg. und übersetzt von Gerhard Fink, Düsseldorf/ Zürich 2004, I, 750–II, 400, hier besonders die Szenen des Phaëton auf dem Sonnenwagen (II, 127 ff., vor allem Verse 195–270), die Klagen des Neptun und der Tellus (II, 270 ff.) sowie der Beweinung durch die Heliaden und ihre Verwandlung (II, 340–66).

vom Himmel in den Fluss Eridanus. An seinem Grab beklagen seine Schwestern, die Heliaden, Phaëtons Los, dabei verwandeln sie sich in Pappeln, und ihre Tränen gerinnen zu Bernstein.²⁷³

Huber gelingt es, in einer Simultandarstellung die verschiedenen Momente des Mythos in einem Bild zusammenzufassen. Dabei verzichtet er auf große theatralische Wirkungen, die zu erreichen gewesen wären, hätte er in barockem Geist etwa den Himmelssturz Phaëtons dramatisiert ins Zentrum gerückt. Auch der Weltenbrand ist nur zeichenhaft im Bild enthalten: in der feuerroten Färbung der Wolken.

Phaëton, die eigentliche Hauptfigur, ist nur klein, in großer Entfernung, am Himmel abgebildet. Und doch ist er durch Hubers geschickte Komposition der Dreh- und Angelpunkt der Szene. Auf ihn weist der Dreizack Neptuns, der am Flussufer sitzt, den Blick zu ihm gen Himmel gerichtet wie auch Apollo, der als Rückenfigur zu seinen Füßen sitzt. Lotrecht zu dieser Kompositionsachse verläuft die zweite Hauptachse von Jupiter, der den Blitz auf Phaëton schleudert, über den bereits strauchelnden Unglücklichen bis zu dessen Schwestern, die als abschließende Figuren der Bilderzählung am rechten Rand ihre Metamorphose erleben.

So verschränkt Huber kompositionell die verschiedenen Episoden der Erzählung zu einer simultanen Darstellung. Sie ist im Uhrzeigersinn zu lesen und beginnt unten in der Mitte mit Apollo, der angesichts des Dramas um seinen Sohn machtlos aufblickt, und setzt sich fort mit dem Aufbegehren Neptuns links über ihm. Darüber folgt der auf seinem Adler im Himmel schwebende Jupiter, rechts daneben erscheint, auf dem von den durchgegangenen Pferden gezogenen Sonnenwagen, Phaëton, wie er eben das Gleichgewicht verliert, wodurch er zur Erde stürzt. Unten rechts schließlich vollzieht sich nach Phaëtons Tod die Verwandlung der trauernden Heliaden in Pappeln. Ergänzt wird die Szene durch zwei Putti, die im Wasser mit einem Pappelzweig spielen, und zwei Figuren links neben Neptun. Sie stellen wohl den Flussgott Eridanus und Tellus, die Göttin der Erde, dar.

Eine Vorlage für die Komposition dieses Deckenbildes scheint nicht zu existieren, die Bildanlage dürfte auf Huber selbst zurückgehen. Dafür spricht unter anderem die betont zurückhaltende, barocke Dramatik abmildernde, Gestaltung. Während der Phaëton-Stoff oft zum Anlass genommen wurde, auf virtuose Weise den Sturz des Helden inmitten

²⁷³ Die Ansicht Breuers (BREUER 1958, S. 89), die von Hagen übernommen wurde (HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 312), es handle sich bei den Figuren rechts um Daphne und Apollo, ist unhaltbar. Es sind zwei Frauenfiguren abgebildet, die sich beide in Bäume verwandeln. Als Heliaden sind sie in Ovids Phaëton-Erzählung enthalten. Die Daphne-Episode steht mit dieser in keinem näheren Zusammenhang.

von Pferdeleibern in gewagter Untersicht und perspektivischer Verkürzung vorzuführen²⁷⁴, verzichtet Huber auf ein solches Bravourstück. Stattdessen erzählt er die Geschichte möglichst ausführlich, inklusive der Heliaden-Szene.²⁷⁵ Schon in seinem ersten nachweisbaren Deckenfresko bedient sich Huber der Konzeption eines *quadro riportato*, die sein weiteres Schaffen wesentlich prägen sollte. Was auf diesem Wege verloren geht, ist – aus barocker Sicht – die zwingende Dramatik der Gesamtkomposition, die in einem zentralen Ereignis gebündelte Bildspannung, die Überwältigung durch theatralische Zuspitzung. Bereits in diesem Frühwerk wird Hubers dem Klassizismus zuneigender Stil kenntlich. In den Einzelfiguren und – soweit noch erkennbar – auch in der ausgesprochen dramatisch angelegten Farbbregie zeigt Huber hingegen, dass er das Repertoire des süddeutschen Spätbarock vorzüglich beherrschte. Die Malereien des jungen Huber scheinen den Auftraggeber überzeugt zu haben, denn später freskierte er vermutlich auch die Hauskapelle, die 1944 zerstört wurde.²⁷⁶ Von ihr existiert, wie auch vom Treppenhaus-Deckenbild, eine farbige Nachzeichnung von Carl Nicolai (um 1937–40).

1.1.2 Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus (F II)

Stilistisch fassbar wird Huber erst 1765 in Deubach (Lkr. Augsburg), dem frühesten, gut erhaltenen, signierten und datierten Freskenzyklus. Dabei handelt es sich um Hubers erste selbständige sakrale Arbeit außerhalb der Augsburger Stadtmauern.²⁷⁷ Damit

²⁷⁴ In diesem Zusammenhang sind das Deckengemälde des Giulio Romano (1492–1546) im Palazzo del Te in Mantua (1524–34), das Deckenbild (1534) von Georg Pencz (um 1500–1550) im Hirschvogelsaal zu Nürnberg, der Phaëtonsturz (um 1565) an der Decke des Lusthauses im nachmaligen Hofgarten von Johann Melchior Bocksberger (1540–1589) in München, das Deckenfresko im Palazzo Zani, jetzt Trotti-Rossi, in Bologna von Guido Reni (1575–1642), das Deckengemälde im Palazzo Bertoldi in Belluno von Sebastiano Ricci (1659–1734), die Deckengemälde in der Casa di Conti Antonini (später Belgrado) sowie im Palazzo Braida, beide in Udine, von Giulio Quaglio (1668–1751), das Deckenfresko (1713) in Schloss Bensberg von Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) sowie der Sturz Phaëtons (2. Viertel 18. Jh.) in den heutigen Sakristeiräumen des Klosters Benediktbeuern von der Werkstatt des Johann Baptist Zimmermann zu erwähnen.

²⁷⁵ Vgl. JACOBY 1971, S. 58 f., nennt Beispiele. Ein weiteres Exempel bildet das Wandbild (1719) in der Villa Baglioni in Massanzago (Padua) von Giambattista Tiepolo.

²⁷⁶ Die Hauskapelle befand sich vermutlich im heutigen Bereich des hinteren, seitlichen Treppenhauses. Der hellgrün getönte Plafond wurde von einer hochovalen Darstellung der Kreuzigung Christi beherrscht, flankiert von Medaillons mit Bildnissen der vier Evangelisten in den Ecken. Eine Ergänzung bildeten zwei rechteckige Wandgemälde mit Darstellungen der Begegnung von Abraham und Melchisedech und des Letzten Abendmahls. Entgegen der auf dem Nicolai-Aquarell angegebenen Jahreszahl 1765, das Jahr nach der Freskierung des Treppenhauses, erinnern der hellgrün gefasste Plafond sowie die Ziernotive, wie Rosetten, Blüten- und Früchtestons, formal und stilistisch an die Scheinarchitekturen der 1790er Jahre (z. B. in Täferlingen und Haselbach). Siehe Werkkatalog, Fresken, zugeschriebene Werke, Fz II.

²⁷⁷ Vgl. NEU/OTTEN 1970, S. 71. – PAULA 1991, S. 253.

wurde 1765 der Grundstein für ein fast 50jähriges Schaffen, vornehmlich im Auftrag der katholischen Kirche, gelegt.

Bei der heutigen Filialkirche St. Gallus handelt es sich um die ehemalige Kapelle eines aus dem 15. Jahrhundert stammenden Schlosses, welches im Besitz verschiedener Augsburger Patrizierfamilien war.²⁷⁸ Im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts ließ sich Familie Langenauer von Hans Holl, dem Vater des berühmten Elias Holl, ein neues Schloss erbauen sowie auch die Kapelle erneuern.²⁷⁹ Dieser Renovierung schlossen sich im 17. Jahrhundert Umbaumaßnahmen in der Schlosskapelle an. Im Jahre 1765 schließlich erhielt der im Kern romanische Saalbau mit spätgotischem Chor eine einheitliche, qualitätvolle Rokokoausstattung mit Fresken, Altären und Kanzel.²⁸⁰ Bezüglich der Auftragsvergabe und der Vermittlung zwischen den Schlossherren, den Freiherren von Zech²⁸¹, und Huber besitzen wir keine Kenntnisse.

Bei seinem Erstlingswerk hatte der Künstler ein Programm zu entwerfen, das Bezüge zum Gallus-Patrozinium herstellte. Der Auftrag umfasste ein Hauptfresko, zwei kleine Nebenfresken, Apostel- und Kirchenväterbildnisse sowie drei Altarbilder.²⁸²

²⁷⁸ Dieses war in wechselndem Augsburger Patrizierbesitz. Auf die Onsorg folgten die Grätk, 1494 die Ulstett (Ulstatt), die Egen, die Rehlinger, 1569 die Lauginger und 1572 die Langenauer, vgl. GRIMM 1859, S. 327 und METZGER/HEIB/KRANZ 2005, S. 92.

²⁷⁹ Auf dem Langhausdeckenbild der Vision des hl. Gallus (F II, A) ist eines der wenigen Bilddokumente des ehemaligen Deubacher Schlosses, eingebettet in die Landschaft links im Hintergrund, überliefert. Die gesamte Schlossanlage erstreckte sich nach Norden im Anschluss an die Kirche. Das Schloss, ein dreistöckiges Gebäude mit Ecktürmen, stand etwa 100 bis 150 m nördlich der Kirche. Ein langer, gedeckter Säulengang verband das Schloss mit dem Oratorium. Hiervon zeugen noch heute die Nordfenster und die Patronatsloge. An die Kirche schloss sich ein lang gestrecktes Amtshaus (Zehntstadel) an. Ein Tor mit achteckigem Aufsatz, Zeltdach und Laterne, Schloss und Zehntstadel miteinander verbindend, bildete die östliche Zufahrt. Von der ehemaligen Schlosskapelle treten der Westturm mit seinen vier quadratischen, durch profilierte Gesimse getrennten Geschosse und der Achteckaufbau mit Zwiebelhaube sowie der 5/8-Schluss des Chores deutlich in Erscheinung. Bis in Einzelheiten stimmt die Darstellung mit der heutigen Erscheinung überein. An der Stelle im Norden, an welcher sich ursprünglich die Schlossgebäude anschlossen, ist heute die Sakristei angebaut. Entgegen der Darstellung in freier Landschaft befindet sich die ehemalige Schlosskapelle heute auf leicht ansteigendem Gelände im nördlichen Teil des Dorfes (vgl. GRIMM 1859, S. 327. – NEU/OTTEN 1970, S. 70, 72. – METZGER/HEIB/KRANZ 2005, S. 92).

²⁸⁰ Die Altäre und Kanzel mit phantasievollen Rokokoaufbauten sowie die Skulpturen stammen von den Bildhauern Ignaz Wilhelm und Placidus Verhelst. Die Zusammenarbeit zwischen den Verhelst und Huber fand in Oberschönenfeld sowie in Pfaffenhausen eine Fortsetzung (vgl. NEU/OTTEN 1970, S. 71 f. – NOZAR/PÖTZL 1988, S. 362).

²⁸¹ Das Anwesen kam 1579 durch Erwerb des Ratskonsulenten Adam Zech in den Besitz der Augsburger Ratsherrenfamilie Zech. Dessen Nachkommen wurden 1677 unter dem Namen Zech von Deubach in den Freiherrlichen Stand erhoben (vgl. STETTEN, PAUL VON: *Geschichte der adelichen Geschlechter in der freyen Reichsstadt Augsburg*, Augsburg 1762, S. 277 f. – METZGER/HEIB/KRANZ 2005, S. 92 f.). Schließlich schenkte Rudolf Zech von Deubach, Freiherr von Zech-Deubach zu Sulz, der letzte Schlossbesitzer, im Jahre 1820 die Kapelle der Gemeinde. Nach dem Aussterben der freiherrlichen Familie (1822) wurde 1837 das Schloss bis auf den Kapellenbau abgebrochen (vgl. NEU/OTTEN 1970, S. 72. – FLEINER 2003, S. 328).

²⁸² Ein Jahr nach der Freskierung lieferte Huber 1766 drei Altargemälde in die Schlosskapelle. Das Hochaltarblatt (G4) zeigt die von der Heiligsten Dreifaltigkeit bekrönten hll. Gallus und Michael. Die

Das intime, saalartige Langhaus überspannt ein längliches Deckenfresko in reich geschwungenem Rahmen, begleitet von Vierpassfeldern in den Raumecken. Das Hauptbild, die Vision des hl. Gallus (F II, A), ist einansichtig angelegt. Der Benediktinermönch Gallus kniet mit erhobenem Antlitz inmitten einer weiten Hügellandschaft. Zu seinen Füßen ist sein Attribut, ein Bär, gegeben. Nach den verschiedenen Versionen der Legende ließ Gallus durch einen Bären Holz für Feuer und Kirchenbau herbeischaffen, nachdem er diesen durch das Herausziehen eines Dornes gefügig gemacht bzw. mit Brot belohnt hatte.²⁸³ Dem Glaubensboten Gallus erscheint das von Engeln und Putten getragene Kreuz Christi in einer Wolkenglorie. Der Heilige breitet schirmend seine Hände über das Schloss mit Galluskapelle, in welcher sich der Gläubige befindet. Damit wird das Schloss und mit ihm der Auftraggeber unter den Schutz und die Fürsprache des Patronatsheiligen gestellt. Diese Art der Darstellung, das Beschützen des Auftraggebers, hier insbesondere der Besitzungen der Freiherren von Zech, durch den Heiligen, steht in barocker Tradition. Die erflachte Erlösung ist in dem heilbringenden Siegeszeichen Christi in der Wolkenglorie angedeutet.

Die einfache Komposition wird von einer starken Betonung der Mittelachse sowie Achsensymmetrie geprägt. Die beiden Hauptelemente sind, die zentrale Senkrechte markierend, übereinander angeordnet. Eine hinter dem Haupt des Mönchs aufsteigende, ockerfarbene Wolkensäule leitet von unten nach oben über und verbindet beide Bildzonen miteinander. Ein symmetrisches Gleichgewicht ist in den paarweise angeordneten Engeln und Putten sowie den seitlich nach innen ragenden Bäumen erreicht. Zudem zeichnet sich die Gallusvision durch eine auf ein Minimum reduzierte Figurenkomposition aus. Darin klingt bereits in Hubers Erstlingswerk das Prinzip der Einfügigkeit, welches sich im Haupt- und Spätwerk (z. B. im Kapitelsaal Ochsenhausen, F XIIIb; Bergheim, F XVII, A, B, C) immer wieder manifestiert, an. Überdies ist die Komposition perfekt in den reich geschwungenen Rahmen eingepasst und entwickelt sich schlüssig aus diesem.²⁸⁴

Innerhalb der einansichtigen Bildanlage ist ein allmähliches Abkippen der Perspektive zu konstatieren. Die Kulisse im unteren Bildteil ist tafelbildartig konzipiert. Im

Figur des Patronatsheiligen entspricht in der Darstellungsweise jener im Fresko, wodurch sich eine Einheit ergibt. Auf den beiden Seitenaltargemälden sind die hll. Antonius von Padua (G5) und Aloysius von Gonzaga (G6) dargestellt.

²⁸³ Vgl. SURIUS, LAURENTIUS: *De probatis vitis Sanctorum*, Köln 1625, Bd. 5, 16.10., S. 255 ff. – STADLER 1861, S. 347.

²⁸⁴ So wie beispielsweise die Landschaftskulisse aus den Rundungen heraus modelliert ist, folgt die einschwingende Wolkenformation oben rechts der gerundeten Rahmenform.

Heiligen, der sich der himmlischen Erscheinung über ihm zuwendet und leicht nach hinten neigt, ist bereits Untersichtigkeit angedeutet, die dann die Engel darüber und vollends das Kreuz mit den Putten in der obersten Bildzone prägt. Huber gelingt hier ein raffiniert verschliffener Wechsel von der anschaulichen Frontalansichtigkeit zur illusionistischen Untersicht.²⁸⁵ Dazu erzeugt der Freskant innerhalb der Landschaftsszenerie Tiefenräumlichkeit; während die dunkel abschattierten Erdschollen im Vordergrund einen dunklen Rahmen bilden, von welchem sich der Heilige abhebt, erstreckt sich das landschaftliche Panorama weit in die Tiefe, wo die Berge in lichtem Dunst liegen. Der differenzierten Braun-Grün-Tonigkeit der Hügellandschaft sind Wolken in Ocker, Braun und Grau-Violett vor hellblauem Himmel gegenübergesetzt. Farbakzente bilden die Engel- und Puttendraperien in kühlem Blau, Gelb und hellem Orange, wodurch sich eine starke Buntfarbigkeit ergibt. In der farbigen Modellierung der Gewänder und Stoffdraperien ist im Licht eine Aufhellung der Grundfarbe mit Weiß sowie im Schatten eine Verstärkung mit Schwarz festzustellen. Diese Malweise ist typisch für seine beiden Lehrer Bergmüller und Göz, wobei bei letzterem häufig auch farbige Schatten zu beobachten sind. Dagegen erinnert die Modellierung der stoffreichen, bauschigen Gewänder und Draperien durch weich ondulierende Falten an Göz, insbesondere dessen Spätwerk, und steht ganz im Gegensatz zu Bergmüllers eckigen Faltenwürfen mit scharfen Graten.

Die beiden Fresken der Heilig-Geist-Taube im Scheitel des Chorgewölbes (F II, B) sowie der singenden Putten (F II, C) an der Emporenuntersicht zwischen Wolken erscheinen ohne Rahmung. Frei stehen buntfarbige Wolken vor den weißen Deckenflächen, sind dabei aber in ihrer geschlossenen, kompakten Einheit abgesetzt. Zur Isolierung der Szenen von der Decke, die mit dem Bildgrund identisch ist, dienen die Wolkenbänder, in denen die Funktion des Rahmens aufgegriffen ist.²⁸⁶

Diese Weise der ungerahmten Darstellung – in der Art der damals modischen Chinoiserien²⁸⁷ – war in der Augsburger Ausstattungskunst um 1750 sehr beliebt.²⁸⁸

²⁸⁵ In der Darstellung der Verkürzung und Untersicht stellte Huber seine Virtuosität unter Beweis. Die das Kreuz stützenden Engel und Putten sind von hoher künstlerischer Raffinesse, insbesondere der linke Putto, der zwischen seinen Ärmchen nach unten blickt. Vgl. hierzu die bei Göz häufig vorkommenden stark verkürzten Figuren, z. B. in Amberg.

²⁸⁶ Dabei sind die Wolkenbänder der Heilig-Geist-Taube symmetrisch gestaltet, während sich die Wolken der singenden Putten in ihren Negativformen entsprechen.

²⁸⁷ Bei den Chinoiserien handelt es sich um eine Rezeption der Porzellankunst bzw. -malerei. Rahmenlosigkeit ist auch ein Charakteristikum der von Watteau 1708/09 bemalten Wandpaneele des Hotel Nointel in Paris (heute Sammlung Cailleux) und der Bilder im kleinen Salon des Schlosses Champs-Sur-Marne (1747) von Christoph Huet (vgl. ISPHORDING 1997, S. 58).

Gottfried Bernhard Göz, der 1741 in einem Bittgesuch an den Kurfürsten von Bayern und der Pfalz darauf hingewiesen hatte, dass er eine „neue Manier der Bilder, so frey, und ohne 4.eggigter Fassung, oder Rhamb“²⁸⁹ erfunden habe, erhielt 1742 ein kaiserliches Schutzprivileg „für seine neue Art, Stiche ohne Rahmen und Fassungen anzufertigen“²⁹⁰. Jedoch arbeitete Göz nicht nur im Bereich der Druckgraphik, sondern auch im Fresko in dieser Manier.²⁹¹

Den Reiz dieser Darstellungsform bildet die Aufhebung der klar markierten Grenze zwischen realem Kirchenraum und imaginärem Bildraum. Diese illusionistischen Wolkenbilder vermitteln den Eindruck, als schwebten die Heilig-Geist-Taube direkt unter der Wölbung im Chorraum beziehungsweise die singenden Engel unter der Empore. Über die Rahmenlosigkeit hinaus sind auch die Wolkenformationen – in der Art von zusammengefügt, luftigen Wattebüschen – mit denen von Göz verwandt.²⁹² Die ungerahmten Deckenbilder von Deubach bilden ein singuläres Phänomen im Œuvre Hubers.

Ganz im Gegensatz dazu stehen die Evangelisten- und Kirchenväterbildnisse (F II, A1–4 und EB 1–4), die das Bildprogramm komplettieren. Die das Hauptfresko flankierenden Evangelistenbildnisse, mit Evangelistensymbolen als Buchkonsolen, stehen für die Vermittlung und Verbreitung des Wortes Christi. Die Verkünder des Erlösungswerks Christi haben ihren Platz im Langhaus mit der Kanzel, dem Ort der Predigt. Dagegen erscheinen an der Emporenbrüstung Medaillons mit Brustbildnissen der vier lateinischen Kirchenväter, den Säulen der Kirche. „Als ‚Doctores ecclesiae‘ vermitteln sie den wahren Glauben und sind zugleich durch ihre Heiligkeit ihres Lebens Vorbild für alle Gläubigen.“²⁹³ Zyklen von Evangelisten und Kirchenvätern, Begleiter und Zeugen Christi, wurden als Beleg für die Wahrheit des Dargestellten verstanden und im Barock und Rokoko in den begleitenden Zwickelkartuschen häufig dargestellt.

²⁸⁸ Häufig standen Fassadenfresken rahmenlos auf den Hauswänden, beispielsweise bei Holzer (Vier Evangelisten, um 1734, an der Karolinenstraße 19; Krönung Mariens durch die Heiligste Dreifaltigkeit, um 1735, am Bürgerhaus Stephansplatz 6). Daneben sind auch Arbeiten von Baumgartner, z. B. die Querhausfresken (1760) in Baitenhausen, zu erwähnen.

²⁸⁹ ISPHORDING 1982, S. 47.

²⁹⁰ ISPHORDING 1997, S. 58.

²⁹¹ Beispielsweise sind an der Brüstung der Nonnenempore der Klosterkirche in Habsthal (1748) ebenfalls musizierende Putten auf Wolken nachzuweisen. Darüber hinaus ist die farbige Gestaltung der Wolken in hellem Ocker, abgeschattiert nach Grau und Violett, vergleichbar. Ein weiteres berühmtes Exempel bilden die Wandmalereien der Vier Elemente im Festsaal des Leitheimer Schlosses (1751). Wenngleich die Darstellungen innerhalb gerahmter Bildfelder gesetzt sind, ist die Malerei nicht bis an die Ränder geführt, sondern bricht in ihren Umrissen ab.

²⁹² Als Beispiele seien die Amberger Wandbilder (hl. Hedwig von Andechs, hl. Judas Thaddäus, 1758–60) angeführt.

²⁹³ ISPHORDING 1997, S. 70.

Diese Ausstattungstradition setzt Huber mit zahlreichen Evangelisten-, Kirchenväter- und Apostelzyklen in seinem Œuvre fort.²⁹⁴

In Typus und Malweise sind die Deubacher Männerköpfe den Brustbildern der zwölf Apostel der ehem. Salesianerinnenkirche St. Augustinus in Amberg (1758–60) von Göz verwandt (Taf. 3). Der Gesichtstypus des alten, weißhaarigen, bärtigen Mannes zeichnet sich durch eine markante, eckige Kopfform mit tiefen Augenhöhlen, wulstigen Augenbrauen und schmalem Mund aus. Zudem ist das in schnellen, bewegten Pinselstrichen gewellte, lockige und krause Haupt- und Barthaar, insbesondere der seitwärts in Wellen gelegte Bart, charakteristisch für Hubers Malweise.²⁹⁵ Auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform bediente sich Huber des Göz'schen Männertypus und fand zu einer eigenen, unverkennbaren Darstellungsweise. Dieser am Vorbild von Göz ausgebildete Typus ist für das gesamte Schaffen Hubers verbindlich. Dabei ist jedoch in Bewegungs- und Handlungsmotiven sowie auch in der differenzierten Charakterisierung von Emotionen eine große Variationsbreite zu konstatieren.

Der Stil Hubers in Deubach lässt sich im Wesentlichen aus den Einflüssen erklären, die ihn in der langjährigen und zur Zeit der Deubacher Freskierung noch währenden Zusammenarbeit mit Göz prägten. In der einansichtigen, tafelbildartigen, klaren Konzeption des Hauptfreskos steht Huber in der Tradition von Göz, bei welchem er im selben Jahr in der Stiftskirche Unsere Liebe Frau zur Alten Kapelle in Regensburg als „Compagnion“²⁹⁶ tätig war. Vor allem im Spätwerk von Göz sind Tendenzen hin zu einansichtigen, staffeleibildartig konzipierten Darstellungen, einer Verortung der Handlung in der vorderen Zone sowie einer Reduzierung auf wenige Protagonisten und eine damit einhergehende Einfachheit der Erzählung festzustellen.²⁹⁷ Das entsprach den

²⁹⁴ Evangelistenbildnisse sind in Deubach (F II), Osterbuch (F IV), Trugenhofen (F X), Ochsenhausen (F XIV), Schwabbruck (F XXIII), Oberottmarshausen (F XXIV) und in der Augsburger Spitalkirche (F XXV), Kirchenväterbildnisse in Deubach (F II), Denklingen (F III), Osterbuch (F IV), Oberschönenfeld (F V), Trugenhofen (F X), Ochsenhausen (F XIV), Täferlingen (F XVIII), Haselbach (F XXII) und Schwabbruck (F XXIII) sowie Apostelbildnisse in Denklingen (F III), Oberschönenfeld (F V), Pfaffenhausen St. Stephan (F XI), Haselbach (F XXII), Schwabbruck (F XXIII) und Baidlckirch (F XXVI) nachzuweisen.

²⁹⁵ Anhand einer direkten Gegenüberstellung, beispielsweise der Amberger Apostel Philippus und Petrus, mit den Deubacher Kirchenvätern Hieronymus und Augustinus, wird deren Vorbildlichkeit und Abhängigkeit augenscheinlich. Derselbe Männertypus kehrt auch auf dem Wandfresko der Schlüsselübergabe an den heiligen Petrus in der Regensburger Stiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle wieder.

²⁹⁶ Regensburger Stiftsprotokolle, 42/f., 69v und 70r, Nr. 49 und 50. Der entsprechende Auszug aus den Regensburger Stiftsprotokollen ist bei ISPHORDING 1997, S. 77, wiedergegeben.

²⁹⁷ Vgl. hierzu den mariologischen Zyklus an den Hochschiffwänden in Regensburg St. Cassian (1754–56) sowie die einfigurig, tafelbildartig konzipierten Wandfresken in Amberg (1759/60).

seit der zweiten Jahrhunderthälfte bestehenden Bestrebungen nach verständlichen, leicht ablesbaren Handlungen in Kombination mit einer ‚natürlichen‘ Darstellungsweise. Darüber hinaus konnte auch in der Rahmenlosigkeit, dem Männertypus, der Wolkenbildung sowie der Stoffmodellierung die Auseinandersetzung mit dem Werk seines langjährigen Kompagnons Göz aufgezeigt werden. Unabhängig davon ist Huber jedoch in der Durchführung der Details sehr selbständig. Seine Figuren sind zarter, feingliedriger, eleganter, schlanker proportioniert, in den Gesten ausdrucksstärker, die Gewänder sind markanter in der Zeichnung ihrer Umrisse, das Kolorit ist buntfarbiger. Der violette Grundton der Dekorationsmalereien hingegen erinnert an Hubers im Vorjahr entstandene Scheinarchitektur im Treppenhaus der Maximilianstraße 48, die in Abhängigkeit von Bergmüllers Hauptwerk, dem Treppenhaus der ehem. fürstbischöflichen Residenz (1752), steht.²⁹⁸ Ganz der Tradition verhaftet ist die reiche, rokokohafte Formensprache mit Rocailleornamenten.

In seinem ersten sakralen Werk präsentiert sich Huber als weit entwickelte, fortschrittliche Künstlerpersönlichkeit. Bereits hier sind bestimmte Kompositionsprinzipien, wie tafelbildartige Bildanlage, achsensymmetrische Komposition, reduziertes Figurenpersonal und leichte Lesbarkeit, neben den für das Figurenpersonal typischen großen Engeln mit weit ausladenden Flügelschwingen und voluminösen Gewanddraperien sowie verspielten Putten mit flatternden Gewändern, ausgebildet, welche für sein gesamtes freskales Œuvre charakteristisch sind. Sein Malstil ist von einer präzisen, sicheren Zeichnung und Modellierung, einer Betonung des Figuralen und der Kontur sowie einem starkfarbigen, feingestuften Kolorit²⁹⁹, mit bunten, ockerbraun und grauviolett getönten Wolken, geprägt. Die Anfänge seines freskalen Malstils sind von malerischem, atmosphärischem Charakter, welcher ganz im Gegensatz zu den harten Konturen und dem sehr klaren, harten, akademischen Kolorit eines Bergmüller steht. In den geschwungenen Bilderrahmen, der rahmenlosen Darstellung der Nebenfresken, den Evangelisten- und Kirchenväterzyklen sowie der detaillierten, breiten Landschaftsszenerie ist Huber noch der Tradition des Barock und Rokoko verhaftet. Jedoch hat er in den Fresken der Deubacher Schlosskapelle – in welchen sich seine Vorliebe für einansichtige, tafelbildartige, symmetrische Bildanlagen, die von einer Konzentration auf das Wesentlichste geprägt sind, abzeichnet

²⁹⁸ Vermutlich ist die formale und farbliche Inspiration auf das direkte Arbeitsverhältnis Hubers bei Bergmüller in der fürstbischöflichen Residenz zurückzuführen.

²⁹⁹ In der fortschreitenden Entwicklung ist eine Verfeinerung der Farbskala, die kühler und gedämpfter wird, zu konstatieren.

– „als erklärter Klassizist (...) gemäß dem Schlagwort von ‚edler Einfalt und stiller Größe‘ Zeugnis von seiner künftigen stilistischen Ausrichtung abgelegt“³⁰⁰.

1.1.3 Denklingen, kath. Pfarrkirche St. Michael (F III)

In den Jahren 1765/66 ließ der damalige Augsburger Fürstbischof, Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt (1740–68), in Denklingen (Lkr. Landsberg) eine neue Kirche erbauen. Der Neubau des domkapitelischen Hofbaumeisters Franz Xaver Klein hans (1699–1776)³⁰¹ mit Stuckaturen Ignaz Finsterwalders (1708–1772) und Deckengemälden von Johann Joseph Huber gehört zu den bedeutendsten Spätrokoschöpfungen der Gegend.³⁰²

Zu Beginn des Jahres 1766 hatte Huber – neben seinem Konkurrenten Franz Anton Weiß (1729–1784) aus Rettenberg³⁰³ – an den Augsburger Fürstbischof ein Bewerbungsschreiben gesandt. Darin empfahl er sich unter Hinweis auf seine beiden Lehrmeister sowie seine Referenzen, die Tätigkeit in der fürstbischöflichen Residenz sowie der Augsburger Jesuitenkirche, und versicherte im Falle einer Freskierung der Denklinger Kirche „alle Satisfaction zu geben“³⁰⁴. Huber, mit neunundzwanzig Jahren deutlich jünger als die erfahrenen Meister Klein hans und Finsterwalder, erhielt den Zuschlag.³⁰⁵ Im Vergleich zu Deubach hatte er ein recht umfangreiches Programm zu bewältigen. Im großen Deckengemälde im Hauptschiff sehen wir den Triumph Michaels, seitlich begleitet von Apostelbildnissen. Im Chorfresko ist der Zug der Israeliten durch die Wüste, gerahmt von vier Kirchenväterbildnissen, sowie über der Orgelempore das Wunder am Monte Gargano dargestellt.³⁰⁶

Das große, am Ostrand signierte „A: 1767. J A H (ligiert) ueber inven: et pinx:“ Engelsturz fresco (F III, A) überspannt die drei östlichen Joche der ungegliederten,

³⁰⁰ PAULA 1998, S. 38.

³⁰¹ Zu Klein hans siehe LAYER, ADOLF: *Franz Klein hans (1699–1776), ein Baumeister des ehemaligen Hochstifts Augsburg*, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 5. Jg., Augsburg 1971, S. 197–214. – LUDERSCHMIDT 1978.

³⁰² Der Spätrokobau präsentiert sich als einheitlicher Raum. Die Decke weist entgegen einer architektonischen Gliederung durch Gurtbogen eine große ungegliederte Fläche für Fresken auf. Zudem nimmt auch die Bandelwerkstuckierung eine untergeordnete Stellung ein und ist in Form von Blumengirlanden und Rocaillen auf die Rahmung der Bildfelder, Einfassung der Stichkappengrate sowie Fensterbekrönungen reduziert.

³⁰³ Wilhelm Neu zufolge ist Weiß, der Senior einer weitverzweigten Malerfamilie, als der Rokokomaler des Oberallgäus bekannt (vgl. NEU 1987, S. 257).

³⁰⁴ StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365, Nr. 67.

³⁰⁵ Neben der Freskierung hatte Huber auch die Stuckvergoldung, für welche sich der Fassmaler Kaspar Gardeth im August 1767 beworben hatte, übernommen (vgl. NEU 1987, S. 257).

³⁰⁶ In Denklingen hatte Huber Flächen zu gestalten, die um ein Vielfaches größer waren als in Deubach. Das große Plafondgemälde des Langhauses misst etwa 15,40 x 9,50 m.

tonnengewölbten Langhausdecke. Die Darstellung, die der Bibelstelle aus der Offenbarung des Johannes 12,7 ff. folgt, ist nahezu einseitig angelegt und über der östlichen Schmalseite aufgebaut. Die Himmelsszenerie ist kompositionell in drei Gruppen bzw. fünf quer übereinander liegende Bildzonen aufgeteilt. Michael, der Anführer der himmlischen Heerscharen und Überwinder des apokalyptischen Drachens (Apoc 12,7–9), beherrscht das Bildzentrum, das nach oben und unten von je einer in zwei Zonen aufgeteilten Gruppe eingefasst wird. Unten beschließen die in die Tiefe stürzenden Verdammten³⁰⁷ und eine schmale Erdscholle die Szene. Nach oben wird sie abgeschlossen durch Gottvater, durch Erdkugel und Zepter sinnbildlich als Welterschöpfer und Regent bezeichnet, sowie einen inmitten von Gewölk dargestellten Engel, der die Arme anbetend zu ihm erhebt. Dieser Engel ist als einziges Element des Langhausfreskos entgegen dessen sonst durchgehaltener, beherrschender Bildrichtung gemalt. Er deutet somit, am äußersten Ende des langgestreckten Bildfeldes, eine Gegenansicht für den rückwärts Blickenden an, allerdings nur peripher und außerdem als Rückenfigur, ohne Kontakt zum Betrachter, vielmehr ganz dem Geschehen im Bild zugewandt.

Den Bildaufbau charakterisiert eine strikte Trennung der Hauptgruppen voneinander. Jedoch überspannen Gesten, Bewegungen und Blickrichtungen die Bildfläche mit einem Netzwerk innerbildlicher Beziehungen und verbinden die Figuren miteinander. Die Erzengel-Gruppe ist im Zentrum über die gesamte Bildbreite ausgedehnt und bildet einen undurchdringlichen Riegel gegen das Böse. Darüber erhebt sich der Wolkenthron Gottvaters, der x-förmig von Anbetungs- und Verehrungsengeln gerahmt ist. Darunter sind die auf dunklen Wolken hinabstürzenden Feinde, die teilweise vom flammenden Höllenfeuer erfasst sind, verbildlicht. Mit dieser Bildzonengliederung geht eine Steigerung der Helligkeit zur Mitte hin einher,³⁰⁸ die den Erzengel innerhalb eines kreisförmigen Lichtkegels im hellsten Licht erscheinen lässt.³⁰⁹ Zudem wird der Protagonist durch zwei flankierende Engel – ein der Moses-Aaron-Gruppe des Chorraumfreskos (F III, B) vergleichbares Kompositionsprinzip – hervorgehoben.³¹⁰

³⁰⁷ Die Figur Luzifers, auf eine Pyramide aus stürzenden Leibern geworfen und dem Kontrahenten Michael zugewandt, ist mit dem Engelsturz in St. Michael in Pfaffenhofen an d. Glonn vergleichbar. Die Fresken entstanden zwischen 1765–72 und werden Johann Adam und Johann Nepomuk von Schöpf zugeschrieben.

³⁰⁸ Die das Zentrum rahmenden Gruppen entsprechen sich in ihrem Helligkeitswert: Die beiden äußersten Randzonen bilden die dunkelsten Partien und leiten über die beiden Nebengruppen zum hellen Zentrum über (vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 32).

³⁰⁹ Dagegen ist die göttliche Erscheinung im goldschattierten Himmel angedeutet.

³¹⁰ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 32.

Neben der Komposition und Lichtregie wird der hl. Michael auch durch das Kolorit, die herausstechende rote Draperie, als zentraler Bildgegenstand betont.

Der Verbleib des in einer Reproduktion überlieferten Entwurfes, auf welchem Komposition und Rahmenform des Freskos vorgebildet sind, ist unbekannt.³¹¹ Huber straffte in der Ausführung die Komposition des Entwurfs, der noch sechszonig angelegt war. Er zog die Gottvater-Zone mit dem über ihm eingeschobenen, profilansichtigen Engel auf Wolken zu einer von nunmehr fünf Bildeinheiten zusammen. Zudem reduzierte er die Gruppe der Verdammten. Damit erreichte er eine gleichmäßigere Verteilung der Figuren über die Bildfläche, während auf dem Entwurf einer überfüllten, unteren Bildhälfte eine leere, obere ungleichgewichtig gegenüber stand. Insgesamt zeichnet sich die freskale Ausführung gegenüber der Ölskizze durch eine klarer strukturierte Komposition, die von Ausgewogenheit, Gleichmäßigkeit und Achsensymmetrie geprägt ist, aus.

Im Vergleich mit barocken Engelsturzdarstellungen zeugt Hubers Deckenfresko von einem spannungsreduzierten, geklärten Kompositionsaufbau, welcher aus der Trennung des Figurenpersonals in Einzelgruppen sowie deren Registereinteilung resultiert. Der Erzengel Michael – eine unüberschnittene Umrissfigur vor dem Wolkengrund im Zentrum³¹² – ist statt als Drachentöter im Sturzflug oder in direktem Kampf lediglich als Antagonist Luzifers in abwehrender Haltung an der Spitze des Engelsheeres gegeben.³¹³ Das turbulente Kampfgeschehen selbst ist nur angedeutet, die Gestürzten sind von den sie Stürzenden räumlich bereits eindeutig abgetrennt. Dass sich Dramatik nur im Detail äußere, wie Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht befinden,³¹⁴ ist ein wenig überpointiert formuliert. Immerhin ist, innerhalb einer beruhigten Bildanlage und auf wenige, monumentale Figuren bezogen, in der unteren Zone das Vokabular barocker Himmelsturz-Dramatik eindrucksvoll ausgebreitet, mit in Qualen verwundenen Körpern, wild durcheinander fliegenden Gliedmaßen und schmerzverzerrten Gesichtern der Verdammten, den heftigen Gebärden der treuen Engel sowie den im Wind wehenden Draperien. Hinzu kommt eine eindrucksvolle Farb-Licht-Dramaturgie. Während die Mittelzone der Engel von den Himmelsfarben Blau und Weiß und darüber

³¹¹ Siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, ÖS-F III.

³¹² Er bildet das Zentrum eines Kreises, welcher von den beiden seitlichen Engeln sowie von Gottvater und Luzifer besetzt ist.

³¹³ Michael holt mehr symbolhaft zum Schlag gegen den liegenden, schon besiegt als kämpfend stürzenden Luzifer aus. Darin deutet sich in der Darstellung der Moment des Sieges sowie das Ende der Schlacht an.

³¹⁴ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 33.

die Zone mit Gottvater durch überirdisch goldenes Licht erhellt sind, ist der untere Bereich vom Rot des Höllenfeuers erfüllt, das sich dort sogar in einem Strahlenkranz ausbreitet. Allerdings bleiben diese dramatischen Elemente auf ein klar abgesondertes Bildsegment beschränkt. In der Gesamtkomposition hat Huber, gegenüber der barocken Darstellungstradition³¹⁵ „die inhaltliche Aussage zugunsten der klaren, kühlen dekorativen Form reduziert“³¹⁶, wodurch sich sein Engelsturz durch eine gedämpfte Dramatik und weitgehende Beruhigung des Kampfes auszeichnet. Dieselben klassizistischen Tendenzen zur Förderung der einfachen Lesbarkeit sind in der flächigen Bildanlage ohne echten Tiefenraum oder im Verzicht auf Beiwerk, wie Symbole oder Attribute³¹⁷, zu bestimmen.

In der Auflösung der turbulenten Schlachtenszene in eine Reihe von räumlich weit auseinander gerückten Figurengruppen entspricht Hubers Komposition der seit dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts einsetzenden Entwicklung.³¹⁸ An deren Ende schließlich hatte „das knapp erzählte Engelsturz-Michaelsbild die vielfigurigen Schilderungen ab[gelöst]“³¹⁹.

An der Flachkuppel des Chorraumes setzt sich die Folge der Darstellungen zur Verherrlichung des Titelheiligen im Zug der Israeliten durch die Wüste (F III, B) fort. Nachdem der Pharao Moses die Erlaubnis gegeben hatte, zogen unter seiner Leitung die Stämme der Israeliten aus Ägypten aus und kamen schließlich in das von Gott verheißene Land Kanaan. Der Weg durch die Wüste wurde ihnen am Tag durch eine Wolkensäule sowie bei Nacht durch eine Feuersäule gewiesen. Entgegen der im 2. Buch Mose 13,21 f. erwähnten Wolken- und Feuersäule erscheint jedoch der Erzengel Michael als Führer des Volkes (2 Mose 14,19).³²⁰

³¹⁵ Häufig wurde der auf den Altargemälden übliche Typus (z. B. Peter Paul Rubens, Engelsturz, Öl auf Leinwand, 1622, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 3890) in ein größeres Format umgesetzt. Als Beispiele für spannungshafte und bewegte Kompositionen sind die Deckenfresken in der Stadtpfarrkirche in Weilheim (1627/28) von Johann Greither, von Nikolaus Gottfried Stuber (1688–1749) in St. Michael in München-Perlach (1729/30), von Franz Martin Kuen (1719–1771) in den Michaelskirchen in Krumbach (1752) und Unterrammingen (1753) sowie auch von Johann Adam Schöpf (1702–1772) in St. Michael in Beuern (1759) anzuführen.

³¹⁶ BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 33 f.

³¹⁷ Beispielsweise entbehrt der Erzengel der Waage, seines Attributs, des Symbols des Gerichts. Im Gegenzug fehlt die Darstellung des Teufels, symbolisiert durch den siebenköpfigen Drachen.

³¹⁸ Vgl. WIRTH, KARL-AUGUST: *Engelsturz*, in: RDK, Bd. 5, Sp. 671. Als Beispiel dient das Deckenfresko (1776) von Johann Andreas Urlaub in Gaukönigshofen (Lkr. Ochsenfurt a. M.).

³¹⁹ Ebenda, Sp. 672.

³²⁰ Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass sich die Figur des Erzengels stilistisch unterscheidet. Zudem sind bei genauem Literaturstudium diesbezüglich Unstimmigkeiten zu konstatieren. Während Fürst den Erzengel als Führer des Zuges, der „in der Höhe, von der Wolkensäule halb verdeckt, steht“ (FÜRST 1880, S. 58), beschreibt, betont Haugg, dass „der Maler (...) nicht das Bild des hl. Michael in einer Wolke gemalt [hat], sondern einfach eine leuchtende Wolke als dessen Symbol“ (HAUGG 1923, Nr. 20).

Die zweigeteilte Bildanlage – mit breitem Himmelsband über Landschaftsszenerie – weist bereits auf spätere Werke voraus.³²¹ Den kompositionellen Aufbau bestimmen zudem die sich bereits am Frühwerk abzeichnenden Kompositionsprinzipien der Betonung der Mittelachse in Verbindung mit einer strengen Symmetrie. Der ausgeprägten senkrechten Mittelachse, mit den Anführern auf Erden und des Himmels besetzt, wirkt die über die Bildbreite ausgedehnte Landschaftsdarstellung mit dem Zug der Israeliten sowie das tiefgezogene Wolkenband entgegen, wodurch ein ausgewogenes Gleichgewicht erzeugt wird. Das inhaltliche Zentrum, die Moses-Aaron-Gruppe, ist mehrfach betont: Die beiden Hauptfiguren erscheinen im hellsten Punkt der Beleuchtung der Szene, sie werden durch seitlich nach vorn gezogene, dunkle Repoussoirfiguren gerahmt, unüberschnitten vom Hügel hinterfangen sowie durch Palme und Baum überhöht.

Die tafelbildartige Darstellung entbehrt jeglicher Untersicht und Verkürzungen, nichts ist auf Schrägsicht konzipiert. Als Rest der nach hinten abfallenden terrestrischen Rampe ist lediglich ein tiefer Landschaftsraum³²² – dem Thema entsprechend eine karge Landschaftskulisse – übrig geblieben.³²³ Der Himmel hinterfängt die Szene als Folie, er ist nicht im illusionistischen Sinne geöffnet für eine dramatisch sich vollziehende Erscheinung; auch bleibt das Zentrum dieses Rundbildes vergleichsweise frei von Bedeutung und Bildwirkung. Die Komposition beschränkt sich auf die Schilderung des Exodus, sie ist beschreibend und vermeidet dramatische Effekte. Dementsprechend klar ist auch die Farbgebung, die „klaren, kühlen, ‚modernen‘ Farben der Gewänder“³²⁴ stehen im Kontrast mit den Erdfarben der Landschafts- und Hintergrundgestaltung. Grundsätzlich kennzeichnet die Darstellung „ein neuer historischer Ernst und eine Distanz zum Dargestellten als einer historischen Begebenheit. Selbst der Judenzug – so sehr die einzelnen Figuren noch Typen des Theatrum der barocken Deckenmalerei sind

Vermutlich handelt es sich bei der Erzengelfigur um eine nachträgliche Veränderung bzw. spätere Zutat der Restaurierung von 1956/57. Der dunkel verfärbte Rand lässt die Ausmaße der Huber'schen Wolkensäule vermuten.

³²¹ Wie z. B. Langweid (F IX, A), Pfaffenhausen (F XI, A), Ochsenhausen (F XIIIa, B3), Westheim (F XXI, A).

³²² Über einem dunklen Vordergrund erhebt sich die mittlere, hell beleuchtete Handlungsebene sowie die vom Hügel überschnittene Hintergrundzone, auf welchem sich der Zug der Juden nach vorne bewegt. Die dunkle Erdrampe im Vordergrund dient als Repoussoir, führt in das Geschehen ein und schafft eine räumliche Distanz zum Betrachter.

³²³ Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 34.

³²⁴ Ebenda.

– ist von einer neuen Eindringlichkeit in dem Bemühen um geschichtliche Realität geprägt.“³²⁵

Im westlichen Bildfeld über der Orgelempore sehen wir das Wunder am Monte Gargano (F III, C). Das Fresko ist tafelbildartig angelegt und über der westlichen Schmalseite, in entgegen gesetzter Blickrichtung zum Engelsturz-Hauptfresko, aufgebaut. Dargestellt ist die Legende von der ersten Erscheinung des hl. Michael am Monte Gargano, gemäß den Schilderungen der *Legenda Aurea*.³²⁶ Huber fasste die nacheinander sich ereignenden Szenen in einer simultanen Darstellung zusammen.³²⁷ Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Wunder des zurückgelenkten Giftpfeils. Dieses wunderbare Eingreifen Michaels wird von der – später erfolgten – Erscheinung des Erzengels begleitet, wobei durch die wie schützend ausgebreiteten Arme der Akzent auf der Betonung seiner Funktion als Hüter und Wächter des Ortes liegt. Als dritte Episode ist die Prozession, die sich zum Dank für die Offenbarung nähert, in die Simultandarstellung eingearbeitet. Sie verbleibt jedoch im Hintergrund. Huber beschränkt das figürliche Personal auf die Hauptakteure, im Gegensatz zum Chorraumfresko verzichtet er auf „ein räumlich distanzierendes Repoussoir oder eine in das Bild gewandte Vordergrundsfigur“³²⁸. Die Hauptfiguren Garganus-Erzengel-Ochse sind in einer klaren Dreiecksanordnung gegeben.³²⁹

Die Ereignisse dieser Wunderschilderung sind in eine weite Landschaftsszenerie eingebettet.³³⁰ Dabei markieren der Monte Gargano und die Stadt Sipont die beiden Orte, zwischen denen sich die Geschehnisse zutragen.³³¹ Der Reiz der

³²⁵ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 34.

³²⁶ Aus der Herde eines Gutsbesitzers von Sipont, Garganus genannt, war ein Ochse entlaufen. Dieser machte sich mit seinem Gefolge auf die Suche und fand ihn in einer Höhle auf dem Monte Gargano. Als er einen Pfeil auf das Tier abschoss, kehrte dieser im Flug um und traf die Brust des Schützen. Betroffen von dem Geschehen in den Bergen, kamen die Begleiter des schwer verletzten Mannes zurück nach Sipont. Sie erzählten ihrem Bischof von dem Wunder und dieser verharrte drei Tage und Nächte im Gebet. In der letzten Nacht erschien ihm der Erzengel Michael mit den Worten: „Ich bin der Erzengel, und es hat mir gefallen, an diesem Ort auf Erden zu wohnen um sein zu hüten. Also wollte ich mit diesem Zeichen kund tun, dass ich selber dieses Ortes Hüter und Wächter will sein.“ (LA-BENZ, S. 744). Daraufhin zogen die Bürger, an ihrer Spitze der Bischof, in einer Prozession zum Gnadenort in den Bergen (AASS, Sept., Tom. 8, S. 61–63. – LA-BENZ, S. 803 f.).

³²⁷ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 35. Darin ist es dem Augsburger Treppenhausfresko Sturz des Phaëton (F I, A) vergleichbar.

³²⁸ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 30.

³²⁹ Vergleichbar mit dem Fresko (um 1760) gleichen Themas der Michaelskirche in Gaißach (Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen).

³³⁰ In der staffeleibildartigen Deckenbildkonzeption wird keine Rücksicht auf die Schrägsicht von unten genommen, vielmehr wird Tiefenräumlichkeit erzeugt (vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 30).

³³¹ Selbstverständlich sind die Orte nicht naturgetreu wiedergegeben. Dennoch geht diese Darstellung eines Landschaftsprospekts im Sinne der Angabe des historischen Ortes über die Andeutung mittels

Landschaftsdarstellung liegt „in ihrem Erscheinen als reales, zusammenhängendes Ganzes, als Stimmungsraum, dessen ‚Natürlichkeit‘ verzaubert“³³².

Neben der Schlacht bei Sipont ist das Wunder am Monte Gargano eine der beiden geläufigsten hagiographischen Szenen, die das legendäre Wirken des hl. Michael in der Heilsgeschichte in nachchristlicher Zeit darstellen.³³³ Darstellungen dieser ersten Erscheinung des hl. Michael auf dem Berg Gargano sind im 18. Jahrhundert relativ häufig.³³⁴ In der tafelbildartigen, einansichtigen Bildanlage ist eine Parallele zu Zimmermanns Seitenschiffsfresko (1753–55) in der Andechser Kloster- und Wallfahrtskirche gegeben (Taf. 4). Trotz der Übereinstimmung in der Wahl des Moments und der Bildmotive handelt es sich bei den Andechser und Denklinger Fresken jedoch um völlig verschiedene Darstellungen. Ein Vergleich „veranschaulicht prägnant die Unterschiede in der Deckenmalerei zwischen dem mittleren und dem späten 18. Jahrhundert“³³⁵. Während bei Zimmermann die Hauptfiguren im Vordergrund dargestellt sind und die Landschaft nur der Andeutung des historischen Ortes dient, ist bei Huber die Landschaftsszenerie bildbestimmend, die Figuren sind darin eingebettet. Dadurch vermittelt sich dem Betrachter das Ereignis nicht so klar und deutlich wie bei Zimmermann, zumal auch der Ochse neben der Herde klein im Mittelgrund gegeben ist.

Das Bildprogramm erweitern, die Hauptfresken flankierend, Rocaillekartuschen mit Apostelbildnissen im Langhaus (F III, A1–12) sowie Kirchenväterdarstellungen im Chorraum (F III, B1–4). Die in zweifarbiger Tonmalerei „in Purpur und Mondlichtblau“³³⁶ ausgeführten Bildnisse sind „vortrefflich gemalt“³³⁷, „lebhaft bewegt und zeigen feine Charakterköpfe“³³⁸. Entgegen der Brustbilder und Halbfiguren in Deubach handelt es sich hier um Ganzfiguren mit Attributbeigaben auf Wolken. Der

Versatzstücken, wie beim Martyrium des hl. Cyriakus in Wiesensteig (F VIII, A) oder der Predigt des Paulus im Ochsenhausener Bibliothekssaal (F XIIIa, B3), hinaus.

³³² BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 32. Parallel zum rücklings zu Boden stürzenden Garganus neigt sich der Baum in der Verlängerung seines Kopfes nach rechts.

³³³ Siehe LA-BENZ, S. 808–11. – AASS, Tom. 8, 29.9., S. 1–123. – RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 431–37.

³³⁴ Als Beispiele sind die Fresken von Anton Zächenberger in St. Michael in München-Perlach (1729) sowie von Johann Baptist Zimmermann in St. Michael in Berg am Laim (1743/44) und in der Kloster- und Wallfahrtskirche in Andechs (1753/55) anzuführen. Ein weiteres Beispiel ist das dem Günther-Umkreis zugeschriebene Zwickelkartuschenfresko (um 1760) in der Michaelskirche in Gaissach (Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen). In der Darstellung der Michaelserscheinung über der Höhle, der schützend einen Gnadenstrahl über den Stier in der Höhle aussendet, entspricht Hubers Fresko der Darstellungstradition, von welcher er im Verzicht auf das Gefolge des Herrn abweicht.

³³⁵ BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 32.

³³⁶ HAUGG 1923, Nr. 20.

³³⁷ FÜRST 1880, S. 58.

³³⁸ HAUGG 1923, Nr. 20.

bereits dort manifestierte Typus des alten, bärtigen Mannes mit den in bewegten, wellenförmigen Pinselstrichen gestalteten Haupt- und Barthaaren kehrt hier wieder.³³⁹

Dabei ist Hubers Variationsbreite in Haltungs- und Bewegungsmotiven sowie in der Charakterisierung und den Physiognomien besonders hervorzuheben.

Die qualitätvolle Freskierung der Denklinger Kirche bildet Hubers „erstes großes Werk“³⁴⁰. Die Deckenbilder sind „sehr kühn in der Perspektive und stark in der Bewegung, mehr laut als tief in der Empfindung behandelt und auch insofern nach dem Geist des Rokoko, aber vorzüglich komponiert und in der Farbe sehr fein abgetönt von kräftig zu licht.“³⁴¹

Im Vergleich zur Deubacher Schlosskapelle hatte Huber in Denklingen einen Kirchenraum von ausgedehnter Dimension sowie ein vielschichtiges Programm in drei Haupt- und sechzehn Nebenfresken zu bewältigen. Hinzu kam, dass die Themen teils umfangreiches Figurenpersonal erforderten. Diesbezüglich verwundert es nicht, wenn Huber seine erste eigene Erfindung stolz signiert, „A: 1767. J A H (ligiert) ueber inven: et pinx:“. Vor allem die Bildanlage einer einansichtigen Himmelsszenerie (Triumph Michaels), die auf spätere Werke verweist, ist neu, wobei entgegen späterer Deckenbilder der Wolkengrund noch nicht völlig geschlossen und farblich differenzierter ist. Die zweigeteilte Bildanlage mit breitem Himmelsband³⁴² des Chorfreskos sowie die detaillierte, tafelbildartige Landschaftsszenerie des Emporenfreskos entwickeln zentrale Gestaltungsmomente der Gallusvision in Deubach weiter. Daneben kristallisiert sich in Denklingen das Gestaltungsprinzip von dunkelfarbigen Figuren, die sich gegen lichtere Bildgründe abheben, deutlich heraus.³⁴³

Das Kolorit zeichnet sich durch eine reiche Farbpalette aus: ocker und rotbraun getönte Wolken vor hellblauem Himmel, Hauptfiguren kennzeichnende Lokalfarben sowie leuchtende Farbakzente an Stoffdraperien sind hier charakteristisch. Alle Fresken haben die Beleuchtung durch eine links außerhalb des Bildfeldes angenommene Lichtquelle gemeinsam. Jedoch gibt es in der Lichtgestaltung – vorwiegend zur Erzeugung von räumlicher Illusion eingesetzt – keine Unterscheidung zwischen himmlischem,

³³⁹ Innerhalb der Kartuschenbilder von Aposteln, Evangelisten und Kirchenvätern bilden sowohl der Deubacher als auch der Denklinger Zyklus Ausnahmen: Deubach durch die Buntfarbigkeit, Denklingen durch die Ganzfigurigkeit. Sonst überwiegen in Hubers Werk Brustbildnisse bzw. Dreiviertelporträts in Tonmalerei.

³⁴⁰ NEU 1987, S. 256.

³⁴¹ HAUGG 1923, Nr. 20.

³⁴² Das breite Himmelsband ist jedoch anstelle von bunten, kräftig getönten Wolken von ockerfarbenen bedeckt.

³⁴³ Dieses Gestaltungsprinzip erinnert an Bergmüller und Holzer.

göttlichem und irdischem Licht. Grundsätzlich ist die Verfestigung der Kompositionsprinzipien sowie der staffeleibildartigen Bildanlage (*quadro riportato*) zu konstatieren. Des Weiteren ist bereits in diesem frühen Stadium der Wille zur Reduzierung der Darstellungen auf ihren Kern zu erkennen. Auf Kosten ausgeprägter Spannung gruppiert Huber die Bildelemente betont gleichgewichtig, streng auf die gleichmäßige Verteilung der Schwerpunkte achtend. Damit entspricht er durchaus den Stilanforderungen seiner Zeit, so dass man ihm zugestehen kann, er habe sein im Bittschreiben formuliertes Versprechen, „bey außmahlung des Gottshaus zu Denckhling alle Satisfaction zu geben“³⁴⁴, erfüllt.

1.1.4 Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael (F IV)

Im Hauptbild von Osterbuch (Lkr. Dillingen) hatte Huber, wie ein Jahr zuvor in Dencklingen, den Engelsturz (F IV, A) auszuführen. Naheliegenderweise vermied er den Aufwand, das Thema neu zu konzipieren, und bediente sich seiner in Dencklingen bewährten Komposition.³⁴⁵ Allerdings ist die Osterbucher Michaelskirche kleiner, was der Grund dafür sein dürfte, dass Huber die Bildanlage seines Freskos noch einmal deutlich vereinfachte. Dabei ist die Reduzierung des Fünf-Zonen-Aufbaus auf eine dreizonige Anlage, jedoch unter Beibehaltung eines schmalen Bodenstreifens über der östlichen Schmalseite, sowie eine Verringerung des Figurenpersonals zu konstatieren. Die zentrale Erzengelgruppe³⁴⁶ sowie auch jene der Abtrünnigen übernimmt er wortwörtlich, lediglich um einige Figuren reduziert.³⁴⁷ Völlig verändert dagegen präsentiert sich die obere Bildhälfte: Die Figur Gottvaters fällt aus der Komposition heraus und mit ihr eine der inhaltlich-bildräumlichen Ebenen des Dencklinger Deckenbildes. Die obere Bildzone in Osterbuch besetzt Huber stattdessen in ihrer Mitte

³⁴⁴ StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365, Nr. 67.

³⁴⁵ Dieses arbeitsökonomische Vorgehen war nicht zuletzt durch den knapp bemessenen Zeitrahmen geboten. Huber war vermutlich in den Spätsommermonaten 1768 mit der Ausmalung der Gewölbeflächen beschäftigt.

³⁴⁶ Hierbei ist anzumerken, dass sich der am linken Bildrand kämpfende Engel in blauem Gewand stilistisch unterscheidet. Der flächige Farbauftrag, die stark betonten Umrisslinien sowie die volutenartige Wolkenformation fallen in der Qualität ab. Der Restaurierungsgeschichte zufolge fiel 1883 ein Stück aus dem großen Deckengemälde herunter (vgl. SCHWALD 1926, S. 181). Bei der umfassenden Restaurierungsmaßnahme 1906–08 wurde durch den Kunstmaler Anton Bischof der Engel mit Blitzbündel neu gemalt: „Im großen Deckengemälde war der Engel zu ergänzen, der den Blitz schleudert; vorhanden waren noch Gesicht, 2 Vorderarme, die Enden der 2 Flügel und ein unteres Gewandstück. Bischof hat auch diese Schwierigkeit nicht glücklich gelöst. Schmer ist ihm Modell gestanden; darum hat der Engel auch rötliche Haare bekommen.“ (SCHWALD 1926, S. 184).

³⁴⁷ Die Abtrünnigengruppe ist auf das Knäuel aus nackten Menschenleibern beschränkt, die im Höllengrund Schmorenden sowie die stürzende Gestalt rechts außen bleiben unberücksichtigt. Dagegen wurden der obenauf liegenden Gestalt Fledermausflügel und Krallen hinzugefügt.

lediglich mit einer weiteren Engelsgruppe – dem in Denklingen links außen agierenden Engelpaar der Gottvater-Zone. Diese kompositionellen Abwandlungen bedingen eine veränderte Lichtregie. Entgegen einer Aufhellung zum Zentrum hin steigert Huber die Helligkeit von unten nach oben. Aufgegeben ist hiermit die symmetrische Entsprechung der Helligkeitsstufen, wie sie in Denklingen das Deckenbild prägte. In Osterbuch nimmt die Helligkeit immer weiter zu, da die bekrönende Engelsgruppe in lighter Farben gemalt ist. Dadurch ist auch die ganze Bildanlage geklärt: als einansichtige Komposition vom Erdboden bis in den Himmel. In der Anlage ist dieses Deckenbild von einem Tafelbild nahezu nicht mehr zu unterscheiden. Das Kolorit ist insgesamt heller und zarter. Aufgrund einer gelockerten Wolkendecke, insbesondere im oberen Bereich, ergeben sich mehr hellblaue Himmelsdurchblicke. In der Farbkomposition entbehrt das Engelpaar des hellblauen Gottvatergewands, dafür bildet ein Rot-Grün-Kontrast einen Bezug zur Abtrünnigengruppe. Dabei übernimmt das dominierende Rot auf der senkrechten Mittelachse einheitsbildende Funktion. In der Figurenbildung sind die nackten Körper der Verdammten nicht mehr so extrem detailliert und stark modelliert. Insgesamt ergibt sich aus der Reduzierung des Figurenpersonals eine eindeutigere Gegenüberstellung der Kontrahenten. Barocke Bewegung und Dramatik ist damit noch weiter zurückgedrängt. Darin verfolgt Huber die Tendenz zur Auflösung der turbulenten Schlachtenszene und der vielfigurigen Schilderung zu räumlich weit auseinander gerückten Figurengruppen³⁴⁸ sowie zum „knapp erzählte[n] Engelsturz-Michaelsbild“³⁴⁹ konsequent weiter.

Das Chorfresko der Heiligsten Dreifaltigkeit (F IV, B), eine Rekonstruktion von Kunstmaler Anton Bischof (1906–08), befindet sich in einem schlechten, stark überarbeiteten Erhaltungszustand und gibt stilistisch wenig her.³⁵⁰ Immerhin aber ist die Komposition, die auf Huber zurückgeht, eindrucksvoll. Sie ist dominiert von einer kreisrunden, Höhenzug ausbildenden Wolkenformation und einer ausgeprägten Lichtdynamik. Huber griff hier also auf barocke Gestaltungsmuster zurück, derer er sich sonst kaum mehr bedient. Anlass dazu mag die Situation einer Kuppelwölbung gegeben haben, wohingegen Huber sonst meist relativ flache Decken zu bemalen hatte.

³⁴⁸ Vgl. WIRTH, KARL-AUGUST: *Engelsturz*, in: RDK, Bd. 5, Sp. 671.

³⁴⁹ Ebenda, Sp. 672.

³⁵⁰ Nachdem sich 1902 ein Stück vom Chorgemälde (Gottvater) gelöst hatte, wurde das gesamte Deckengemälde mit einer Zementwäsche überzogen und in einen blauen Sternenhimmel verwandelt (vgl. SCHWALD 1926, S. 182). Aufgrund des Zementputzes konnte das Deckenfresko nur schwer aufgedeckt und lediglich die Konturen konnten gefunden werden. Während das renovierte Bild das Alte in der Zeichnung darstellt, ist es im Farbton gründlich misslungen (vgl. SCHWALD 1926, S. 184).

Auch die in Rosatonmalerei ausgeführten Evangelistenbildnisse (F IV, B1–4) in den Kuppelpendentifs erscheinen nur noch in sehr reduziertem Zustand, im Gegensatz zu den das Hauptbild flankierenden Kirchenväterbildnissen (F IV, A1–4). Deren Halbfiguren – an einem über Eck ins Bild gesetzten Tisch – entsprechen in ihrer Physiognomie dem bekannten Männertypus Hubers.³⁵¹

Eine Besonderheit der Osterbacher Ausstattung bilden die illusionistisch gemalten Seitenaltäre³⁵², welche Huber hier erstmals präsentiert.³⁵³ Sie sind Teil der gemalten GesamtdEKORATION der Kirche. Huber tritt uns in Osterbach als Unternehmer entgegen, der seinen Auftraggebern das aus verschiedenen Gründen attraktive Angebot unterbreiten konnte, das vollständige Dekorationssystem und sogar Teile der Altareinrichtung in ein und demselben Gewerk zu übernehmen. In Osterbach hat sich diese kostengünstige Variante möglicherweise aber erst im Anschluss an die Deckenausmalung ergeben, denn die Altarmalereien sind, wie das Hochaltarblatt mit dem Erzengel Michael³⁵⁴, 1770 datiert.³⁵⁵ Die Altarretabel sind in Scheinarchitektur al fresco auf die Wände der ausgerundeten Ostecken gemalt. In dunkelroter Grisaillemalerei imitiert Huber einen dunkelroten Marmor, dazu kommt gemalter Rocailienstuck. Verschiedene Felder füllt er mit einem genuin malerischen Dekorationselement, mit Brokatmalerei. Die Szene des Altarbildes und das Auszugsbild, normalerweise als Leinwandgemälde dem Altarmöbel eingesetzt, sind ebenfalls in Freskotechnik gefertigt.³⁵⁶

³⁵¹ In seinem Werk bringen sie keine Neuerung. Vielmehr haben wir in Gregor d. Gr. eine wörtliche Übernahme desselben von Denklingen (F III, B1) vor uns.

³⁵² Nachdem diese 1864 durch zwei aus dem Augsburger Dom angekaufte Barockaltäre (Ulrich- und Afra-Altar) verstellt worden waren, wurden sie erst 1904 wieder entdeckt (vgl. SCHWALD 1926, S. 185). Schließlich wurden während der Renovierung 1906–08, nach der Entfernung der plastischen Altaraufbauten (vgl. SCHWALD 1926, S. 184), die übertünchten, „reichen Ornamente der Nebenaltäre“ (SCHWALD 1926, S. 185) freigelegt.

³⁵³ Weitere Beispiele freskierter Altäre folgen 1791 in Bergheim (F XVII) und 1810 in Baidlkirch (F XXVI). Beispielsweise auch Johann Baptist Enderle malte 1758 Altäre mit bühnenartigen Aufbauten in der Theklakirche in Welden (Lkr. Augsburg) illusionistisch an die Wände sowie 1766/67 die Aufbauten der Seitenaltäre in der Stephanskirche in Deisenhausen (Lkr. Günzburg). Auch Franz Martin Kuen schuf 1769 in Scheppach illusionistisch an die Wände gemalte Altäre sowie Konrad Huber in seinem Erstlingswerk in Betlinshausen (1774). Dabei bilden die Scheinaltäre „stets die Fortsetzung der Architektur bzw. ihres Mobiliars mit anderen Mitteln: Die farbliche Gestaltung geht von der ‚normalen‘ Fassung eines Kistlerwerks aus, die Plazierung erfolgt stets an den dem Mobiliar vorgehaltenen Plätzen, die tiefenräumliche Spannung ergibt sich durch die Bewegtheit der Motive und die farbliche Differenzierung nimmt Bezüge des Gesamtraums auf.“ (STANKOWSKI 1988, S. 131).

³⁵⁴ Vgl. Werkkatalog, Gemälde, gesicherte Werke, G11. Das Auszugsbild (Gz6) wird ebenfalls Huber zugeschrieben (vgl. SPRANDEL 1985, S. 114).

³⁵⁵ Vgl. WÖRNER 1973, S. 190. – DEHIO 1989, S. 837.

³⁵⁶ Wogegen z. B. in die von Enderle freskierten Seitenaltäre (1766/67) der Pfarrkirche St. Stephan in Deisenhausen Leinwandgemälde eingesetzt sind.

Huber erweist sich als erstklassiger Dekorationsmaler, der in bester Augsburger Tradition die aus den Regeln der Perspektive gewonnenen Kniffe illusionistischer Darstellung virtuos beherrscht. Die Scheinarchitektur der Altäre ‚funktioniert‘ im illusionistischen Sinne ausgezeichnet, zum Beispiel an den Altarsockeln, die kräftig vorzuspringen scheinen. Auf die Integration vollplastischer Elemente wie Säulen verzichtet Huber geschickterweise, er gestaltet die Altäre als vergleichsweise flache Wandvorlagen. Wo er Körperlichkeit illusionieren und vortretende Teile wie den seitlichen Diagonalpfeiler des Retabels von der ‚dahinter liegenden‘ Wand abheben will, setzt er – sparsam, aber wirkungsvoll – Schattierung ein, gemäß einer seitlich auftreffenden Lichtquelle. Mit dem zart profilierten Retabelaufbau korrespondiert das noch ganz dem Rokoko verhaftete Ornament.

Neben den Seitenaltären wurden bei der Anfang des 20. Jahrhunderts durchgeführten Restaurierung auch die Dekorationsmalereien – „die violetten Fensterumrahmungen, die blauen Kapitäle, verschiedene Vasen und Kartuschen“³⁵⁷ – freigelegt. Bei der Ausstattung der Kirche wurde auf Stuckaturen völlig verzichtet. Huber malte die Fensterumrahmungen mit ornamentalen Rocaillebekrönungen sowie – oberhalb des verkröpften Kranzgesimses, als ausschließliche Dekorationselemente auf der Decke – Vasen und Rocaillekartuschen. Diese entsprechen in ihrer violett-rosa-roten Farbigkeit sowie der Formensprache des Rokoko den frühen Architektur- und Dekorationsmalereien Hubers (z. B. in Augsburg, Maximilianstraße 48, und Deubach). Die Vasen sind mit den Denklinger Stuckvasen Ignaz Finsterwalders eng verwandt. Huber adaptierte diese Art der Pilasterbekrönung, setzte das Vasenmotiv jedoch durchgängig ein, während in Denklingen alternierend Puttenpaare angeordnet sind.

Das Dekorationssystem der Decke ist einfach gehalten. Das den Hauptraum überspannende Deckenbild, die bei dessen Ecken es begleitenden Kartuschen und die pilasterbekrönenden Vasen sind nicht in ein weitergehendes Gliederungssystem einbezogen, sondern unverbunden auf die weiße Deckenfläche gesetzt. Der in Osterbuch erstmals gemalte Rahmen des Deckenbildes trägt entscheidend zur Raumwirkung bei.³⁵⁸ Er ist sehr markant geschwungen und dabei zugleich in mehrfacher Hinsicht an die ruhige, klassische Form des Rechtecks angelehnt.

³⁵⁷ SCHWALD 1926, S. 184. Dagegen ist die Marmorierung der Pilaster und der Antependien der Nebenaltäre, die ornamentale Bemalung der beiden Emporen, die Blindfenster auf der Chor-Epistelseite u. a. neubarock (von 1906–08).

³⁵⁸ Erstmals in Hubers Œuvre sind auch die Kartuschenrahmen gemalt.

Die malerische Ausgestaltung von St. Michael in Osterbuch durch Huber 1768/70 entspricht in hervorragender Weise dem Zeitgeist. Das Deckenfresko ist von stilistischer und kompositioneller Beruhigung gekennzeichnet. Die unter Verzicht auf plastischen Stuck gemalten Dekorationselemente und Altäre entsprechen den aufkommenden Simplitäts-Tendenzen und verleihen der Ausstattung große Einheitlichkeit. Ebenso vereinheitlichend wirkt das Vorherrschen eines violett-roten Grundtons in Seitenaltären, figürlichen Rocaillekartuschen und Dekorationsmalerei. Hubers Ausgestaltung trägt vorrangig dazu bei, dass die Kirche als der reizvollste Sakralraum der Spätrokokozeit im ehemaligen Landkreis Wertingen gelten darf. Darüber hinaus ist sie ein bedeutendes Beispiel jener Umbruchsphase, in der sich der Wandel in der sakralen Ausstattungstradition – der in dem vom bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph am 4. Oktober 1770 erlassenen Generalmandat markiert wird – vollzieht.

1.1.5 Oberschönenfeld, Abteikirche Mariä Himmelfahrt (F V)

Die Abtei Oberschönenfeld – die älteste Zisterzienserinnenabtei im deutschsprachigen Raum – liegt reizvoll im Schwarzwald bei Gessertshausen südwestlich von Augsburg. Nach schwerwiegenden Zerstörungen im Dreißigjährigen Krieg wurde sie im 18. Jahrhundert baulich vollständig erneuert. Dem Klosterneubau 1718–22 folgte 1721–23 die Errichtung einer neuen Abteikirche. Architekt war in beiden Bauphasen Franz Beer II. von Bleichten (1660–1726). Die Kirche ist eines der letzten Werke des großen Vorarlberger Baumeisters. In ihr variierte er das bekannte Vorarlberger Schema in einer rhythmisierten Abfolge von zentralisierenden Kuppelräumen mit dazwischen liegenden Quertonnen.³⁵⁹

1768–71 wurde die Abteikirche unter Äbtissin Charitas I. Kharner (1767–74) im Innern weitgehend neu gestaltet. Die Fresken schufen 1768/69 Joseph Mages und Johann Joseph Huber. Die bestehende Stuckdekoration wurde durch ein Mitglied der Augsburger Feichtmayr-Werkstatt erweitert.³⁶⁰ Die Altäre stammen vermutlich aus der Bildhauerwerkstatt der Brüder Placidus und Ignaz Wilhelm Verhelst³⁶¹, die Altarbilder wurden von Joseph Hartmann, Joseph Christ und Johann Joseph Huber gefertigt.³⁶²

³⁵⁹ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 230.

³⁶⁰ Entweder durch Jakob Rauch oder einen der Feichtmayr (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 20). Zur barocken Stuckdekoration siehe PAULA, GEORG: *Die Klosterkirche außen und innen*, in: Schiedermair 1995, S. 71.

³⁶¹ Zwischen den Gebrüdern Verhelst und Huber ist eine enge Zusammenarbeit nachzuweisen. Der Grundstein wurde 1765 in Deubach gelegt. Ihre Fortsetzung fand diese in Oberschönenfeld und Pfaffenhausen. Die Zusammenarbeit war so eng, dass ein Einfluss des Violauer Gemäldes der Anbetung

Für die Freskierung wurde der Kontrakt mit Joseph Mages (1728–1769) geschlossen.³⁶³ Der aus Tirol gebürtige Augsburger Meister signierte das Kuppelfresko der Laienkirche mit der Darstellung der Anbetung der Hirten mit „*Iosephus. Mages. / Invenit et Pinxit 1768*“. Doch Mages starb während seiner Tätigkeit in Oberschönenfeld im August 1769 im Alter von 41 Jahren.³⁶⁴ Bis zu seinem plötzlichen Tode hatte er die Deckengemälde in den drei östlichen Raumteilen geschaffen.³⁶⁵

Für die Vollendung der Ausmalung wurde Johann Joseph Huber gewonnen. Er war am Ort kein Unbekannter, seit er 1760 für die Wallfahrtskirche Violau³⁶⁶, die in der Obhut der Zisterzienserinnen von Oberschönenfeld stand, zwei Seitenaltarblätter geliefert hatte.³⁶⁷ Huber muss unmittelbar nach Mages' Tod mit der Arbeit begonnen haben, da er noch 1769 das Nonnenchorfresko mit der Darbringung Jesu im Tempel (F V, A)

der Könige (G2) auf den Westheimer Altar mit Dreikönigsrelief (1777) zu verzeichnen ist (vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 362).

³⁶² 1770/71 schuf Huber die Gemälde für die beiden hinteren Seiten- bzw. Querhausaltäre, hl. Johannes Nepomuk (links) und hl. Sebastian (rechts). Beim Gemälde des hl. Sebastian handelte es sich um eine Stiftung Hubers. Diese gründet vermutlich in seiner Dankbarkeit für die Übertragung dieses bedeutenden Freskierungsauftrages. Siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G12 und G13. Dagegen sind im Nachruf „drey Altarblätter“ (HUBER 1817, S. 365) verzeichnet. Möglicherweise könnte das Ölgemälde Tod des hl. Bernhard an der unteren Krankenloge, dessen Komposition auf einen 1760/64 datierten Kupferstich von Göz, Beata mors Bernardi (Blatt 20 der Stichfolge *Historia vitae S. Bernardi*) zurückgeht, für Huber in Anspruch genommen werden. Für Bushart hingegen ist diesbezüglich Göz, der 1752 die Kreuzwegstationen nach Oberschönenfeld geliefert hat, in Betracht zu ziehen (vgl. BUSHART 1995, S. 83). Dieser Kreuzweg wurde durch Kupferstiche bekannt, welche wiederum Huber für seine Kreuzwegstationen in Augsburg, St. Michael (1772), Bergheim (1806) und Pfaffenhausen, St. Stephan (1782) als Vorlage dienten. Siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G14–G28, G51–G65 und zugeschriebene Werke Gz9–Gz21.

³⁶³ Der aus Imst in Tirol stammende Maler war mit der Tochter Maria Victoria des Augsburger Malers Johann Georg Rothbletz, dessen Meistergerechtigkeit er am 8. April 1751 übernommen hatte, verheiratet. Werke von ihm finden sich in Dasing (1765), Häder (1765) und Dillishausen (1766). Zu seinen Hauptwerken zählen die Fresken in der Benediktinerklosterkirche Ebersmünster im Elsaß (1759), der Damenstiftskirche Säkingen am Hochrhein (1766) sowie der Kirche des Birgittendoppelklosters Altomünster (1768).

³⁶⁴ In der Literatur sind der 6. bzw. der 26. August als Todestag angegeben (vgl. EBERLEIN 1961, S. 75. – NEU/OTTEN 1970, S. 226).

³⁶⁵ Diese umfassen, im Chor beginnend: Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten, in den Zwickeln Johannes Ev., Johannes d. T., Engel und Maria; im Zwischenjoch: Verkündigung, seitlich Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard (links: Weissagung des Einsiedlers an die Eltern des hl. Bernhard; rechts: die Weissagung Aleths, der Mutter des künftigen Heiligen, an Tescelin, den Vater des Kindes); Laienkirche: Anbetung der Hirten, in Pendentifs Propheten, in seitlichen Quertonnen Bernhardslegende (links: Weihnachtsvision des jugendlichen Bernhard; rechts: Bernhards Ankunft mit dreißig Gefährten im Kloster Cîteaux). Die Witwe erhielt für die Fresken ihres verstorbenen Mannes 300 fl. Honorar und 50 fl. Zulage (vgl. SCHILLER 1911, S. 86. – BUSHART 1995, S. 79). Die Empfangsbestätigung von M. V. Mages (vom 27. August 1770) wird im Klosterarchiv Oberschönenfeld aufbewahrt und ist im vollen Wortlaut zitiert bei BUSHART 1995, S. 202.

³⁶⁶ Die Wallfahrtskirche Violau wurde unter Äbtissin Cäcilia Wachter (1742–67) ab 1751 umgebaut und neu freskiert. Um 1760–63 erfuhr der Innenraum eine Bereicherung durch die Aufstellung der vorderen Seitenaltäre, deren Altarbilder Huber schuf (vgl. EBERLEIN 1961, S. 74).

³⁶⁷ Siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G2 und G3. Diesen Auftrag hat Huber vermutlich der Verbindung seines Schwiegervaters – einem „Klosterbeamten Mariä Kirchheim im Ries“ (HUBER 1817, S. 358) – zu verdanken, da Oberschönenfeld wie das Kirchheimer Nonnenkloster zusammen dem Vaterabt von Kaisheim unterstellt war (vgl. BUSHART 1995, S. 80).

signierte: „J A H (ligiert) ueber pinx: 1769.“ Belege für seine Tätigkeit scheinen sich nicht erhalten zu haben.

Das Kuppelfresko des Nonnenchores ist aufgrund der Signatur eindeutig als Werk Hubers belegt. Jedoch wird davon ausgegangen, dass Mages bereits mit der Freskierung dieser Kuppel begonnen hatte.³⁶⁸ Diese These stützt sich insbesondere auf die Tatsache, dass bei Restaurierungsmaßnahmen an der Flachkuppel (1904³⁶⁹ und 1978 f.) unter Hubers Deckenfresko eine „ältere Malschicht von erheblichem Umfang (...), die bis zum südlichen Rand des Gewölbes reicht“³⁷⁰, nachgewiesen werden konnte. Diese wurde jedoch aus Zeitersparnis – das Kuppelfresko wurde in den verbleibenden Herbstmonaten desselben Jahres noch ausgeführt³⁷¹ – nicht abgeschlagen, sondern lediglich angepickt und überputzt.³⁷² Abgesehen vom Nachweis einer älteren Malschicht, die auf ein Fresko von Mages schließen lässt, besitzen wir keinerlei Kenntnisse, was die Autorschaft am Entwurf angeht.

Die Darstellung folgt dem Bibelbericht des Lukasevangeliums (Lc 2,22–40).³⁷³ Die Darbringungsszene ist einansichtig als Schrägsichtbild auf Untersicht angelegt. Während die Vordergrundebeine mit den Zuschauerfiguren den Gesetzen eines Tafelbildes folgt, ist die Architekturkulisse in starker Untersicht auf die Schrägsicht von unten, mit nach hinten abfallender Handlungsebene, konzipiert.³⁷⁴

Die Komposition ist aus bildparallelen Schichten zusammengesetzt. Die verschatteten, nach vorn zerklüfteten, seitlich ansteigenden Erdstreifen bilden im Vordergrund einen dunklen Rahmen.³⁷⁵ Auf ihm ordnet Huber bildeinleitende Repoussoirfiguren an, teils verschattet und umrisshaft, teils von dem von links einfallenden Licht herausgehoben. Diese insgesamt aber dunkel gehaltene Vordergrundzone öffnet sich trichterförmig und

³⁶⁸ Vgl. KOSEL 1979, S. 278.

³⁶⁹ 1904, *Restauration der Klosterkirche zu Oberschönenfeld (Auszug aus der Hauschronik der Abtei Oberschönenfeld, S. 17–21)*, in: Die Tat, Heft 3, Dez. 1978.

³⁷⁰ KOSEL 1979, S. 278.

³⁷¹ Vgl. Ebenda.

³⁷² Vgl. 1904, *Restauration der Klosterkirche zu Oberschönenfeld (Auszug aus der Hauschronik der Abtei Oberschönenfeld, S. 17–21)*, in: Die Tat, Heft 3, Dez. 1978. Hieraus resultiert die Haftungsproblematik des Huberfreskos, siehe Werkkatalog F V, Restaurierungsgeschichte.

³⁷³ Das Jesuskind wird von seinen Eltern, wie es das Gesetz für den erstgeborenen Knaben vorschreibt, Gott im Tempel dargebracht. Der alte Simeon, dem prophezeit worden war, er werde leben, bis der Messias geboren sei, und die 84-jährige Prophetin Hanna erkannten in Christus den Messias.

³⁷⁴ Vorder- und Mittelgrund weisen verschiedene Projektionsebenen auf. Die Vertikalen konvergieren nicht in einem Fluchtpunkt, sondern die des Vordergrundes konvergieren im Schoß des Draperieengels, während jene der mittelgrundigen Tempelfassade im östlichen Scheitel der Darstellung zusammenlaufen.

³⁷⁵ Ähnlich wie in Denklingen (F III, B) hatte Huber die Bildfläche einer Flachkuppel, jedoch von beachtlicherem Umfang, zu bewältigen. In der einansichtigen Bildanlage über verschatteten Erdstreifen knüpft er an das Denklinger Kuppelbild an, wobei er diesen erweitert und entlang des Bildrandes nach oben führt.

fokussiert den Blick auf den dahinter, im Mittelgrund, sich erhebenden Tempelraum. Zu ihm führt ein Treppenpodest hinauf, auf dem die Hauptfiguren, der Rangfolge nach abgestuft, übersichtlich angeordnet sind. Den zentralen Punkt bildet der das Jesuskind präsentierende Hohepriester Simeon. Die Treppenanlage und die darüber aufragende prächtige Tempelfront bilden das Rahmen- und Handlungsgerüst, das bedeutungssteigernd wirkt und überdies als Verweis auf den historischen Ort dient.

Der Tempelbau ist nach hinten mit einem Vorhang abgeschlossen. Über dieser bildbeherrschenden Architekturstaffage zieht Huber eine Vorhangdraperie ein, die von einem Engel in der Mitte nach oben gerafft wird. Sie ist ähnlich dunkel gehalten wie der Felsensockel unten und gehört derselben Vordergrundebene an wie dieser. Huber setzt also als oberen Bildabschluss ein rahmenhaftes Bildelement ein, wie er es unten zur Bildeinleitung benutzte.

Darin äußert sich eine kompositionelle Strenge, die das Fresko auch in früher schon beschriebenen Gestaltungsprinzipien Hubers kennzeichnet: in ausgeprägter Achsensymmetrie und der Betonung der Senkrechten in der Bildmitte oder in einem betont ausgewogenen, ebenfalls von klaren Symmetrien geprägten Kräfte- und Massenverhältnis der Bildelemente.³⁷⁶ Im Vergleich zu den vorangegangenen Fresken von Osterbuch ist Symmetrie als Kompositionsprinzip sogar noch bestimmender geworden. Solche unbedingte Klarheit muss zu Lasten barocker Spannung und kompositionellen Reizes gehen, doch charakterisiert sie Hubers Modernität in der Epoche des aufkommenden Klassizismus.

Als weiteres Gestaltungsmittel Hubers kehrt im Oberschönenfelder Kuppelfresco die zwischen Frontalansicht und Untersicht vermittelnde Bildanlage wieder. In der Darstellung der Figuren, die die Bilderzählung tragen, verzichtet Huber weitgehend auf Untersichtigkeit, sondern folgt, im Sinne einer klaren Schilderung der Begebenheit, den Gesetzen des frontalansichtigen Tafelbildes. Dennoch wird er der Anforderung der Sicht von unten, die für das Deckenbild auch in dieser Spätphase des Barock noch unerlässlich ist, gerecht, und zwar indem er die Architekturkulisse des Tempels und seines Treppensockels sowie den im Giebel dieser Schaufront erscheinenden Weihrauchengel in markanter Untersicht darstellt. So gelingt es ihm, einen starken

³⁷⁶ Innerhalb der streng symmetrischen Bildanlage achtet Huber auf eine gleichmäßige Verteilung der Schwerpunkte, jeder Gegenstand auf der einen Seite hat sein Gegengewicht auf der anderen.

Höhenzug zu erzeugen. Barocker Illusionismus wird also ebenso wirksam wie frühklassizistische Beruhigung und Klarheit.³⁷⁷

Im Nonnenchorfresko setzt Huber erstmals in seinem selbständigen Schaffen eine monumentale Scheinarchitektur ein. Dazu gibt das Thema, das an den Tempel in Jerusalem geknüpft ist, den Anlass; die Größe des Bildfeldes und des Kirchenraumes sind als der formale Hintergrund dieser Entscheidung anzusehen.³⁷⁸ In der untersichtigen Architekturkulisse in Kombination mit einer Vorhangdraperie findet sich erstmals ein architektonisch besetzter Bildraum und damit ein im Werk Hubers neues Kompositionsschema.

Das Motiv einer zentralen Tempelfront ist ein zeitgenössischer Dekorationstypus, wie ihn etwa auch Matthäus Günther, Franz Martin Kuen, Johann Baptist Enderle, Franz Anton Maulbertsch, Martin Knoller und auch Januarius Zick verwandten. Das Motiv eines säulengerahmten, giebelbekrönten Portikus bietet gewichtige kompositionelle Vorzüge. Die zentrale Szene mit den Hauptfiguren wird deutlich hervorgehoben und monumental inszeniert, während der Stufenunterbau eine übersichtliche Anordnung der Figuren in hierarchischer Ordnung ermöglicht.³⁷⁹ Die Säulenarchitektur ist durch ihre perspektivische Gestaltung für die unteransichtige Wirkung des Deckengemäldes bestimmend. Huber setzte das Motiv der monumentalen Tempelfassade jedoch nicht in Form einer raumerweiternden Scheinarchitektur, sondern unter Verzicht auf die „Illusion eines raumhaltigen Gebäudes (...) zugunsten eines seichten, rechtwinkligen Rahmengerüsts um und für die Figurengruppen“³⁸⁰ ein. Ihm ging es nicht um „die Erschließung eines über dem Realraum sich erstreckenden jenseitigen Raumes“, vielmehr „um das würdevolle Arrangement einer historischen Begebenheit, der großen Lobpreisung des göttlichen Kindes“³⁸¹. Diese Beobachtung Busharts, die sich rein auf die Komposition bezieht, ist allerdings auch inhaltlich zu motivieren: Schließlich ist es

³⁷⁷ Um die Bildwirkung der sich in perspektivischer Übersteigerung stark zur Mitte hin neigenden Säulenstellungen zu verstärken, komponiert Huber die darunter angeordneten Repoussoirfiguren in der Verlängerung der von den Säulen vorgegebenen Achsen, also auch schräg zur Bildmitte hin geneigt.

³⁷⁸ Eine Besonderheit besteht darin, dass Huber das Geschehen nach draußen verlegte, während es Martin Knoller in Neresheim (1774) sowie Januarius Zick in Oberelchingen (1782) im Innern eines Tempel- bzw. Kirchenraumes verorten. In Knollers Neresheimer Fresko kehrt die reale Architektur in der Bildarchitektur wieder. Das Geschehen spielt sich auf einem schmalen Bühnenpodest ab. Dagegen bildet im Oberelchinger Fresko von Zick eine monumentale Kuppelarchitektur über hohem Stufensockel mit nach oben abschließendem Vorhang die Handlungsbühne. In dieser Bildanlage sind die Oberschönenfelder und Oberelchinger Deckenbilder ähnlich.

³⁷⁹ Vgl. BUSHART 1995, S. 83.

³⁸⁰ BUSHART 1995, S. 83.

³⁸¹ Ebenda.

der Tempelvorhang, der den Bau optisch abschneidet und ihn wie ein flaches Triumphtor erscheinen lässt.

Dieses zentrierte, säulengerahmte Architekturmotiv in Kombination mit einer steilen Treppenanlage findet sich in Hubers Œuvre wiederholt.³⁸² Das Kompositionsgerüst, insbesondere einer Treppe, war Huber seit seiner Lehr- und Ausbildungszeit in der Bergmüller-Werkstatt vertraut (z. B. Dießen, 1736). Der die Treppe emporsteigende Jüngling mit Karaffe, der für Hubers Abendmahlsdarstellungen (in Trugenhofen, Oberhausen, Baidlalkirch) charakteristisch ist, taucht in Oberschönenfeld zum ersten Mal auf. In der Kombination eines architektonischen Aufbaus mit gerafftem Vorhang, der über der Szenerie gehalten wird, als sei er für den Betrachter gerade aufgezogen worden, wird der Darstellung ein bühnenhafter Charakter verliehen. Darin ist gleichfalls eine Anlehnung an seinen Lehrer Bergmüller zu sehen. Auch dieser malt bildparallele, das Geschehen einrahmende Architektur (z. B. in Grafrath) mit üppiger Draperie am oberen Bildrand, die Huber jedoch stark reduziert.³⁸³

Zurückgenommen ist durch Huber auch ein weiteres Merkmal des Illusionismus. In der Gestaltung des Himmels vermeidet er vor allem im Zentrum den Ausblick in die Himmelsatmosphäre, indem er das Blau des Himmels mit spiralförmig gebildetem Gewölk verhängt.³⁸⁴ Im Gegensatz zum Fresko der Anbetung des Lammes über dem Hochaltar von Mages werden die Realitätszonen nicht überschritten, um das Eindringen himmlischer Sphären in den Realraum zu suggerieren, etwa durch Wolken oder Engel, die den Bildrahmen überspielen. Die Wolken quellen nicht aus dem Himmel hinab in den Realraum hinein. Sie sollen weniger überirdische Sphären suggerieren als einen tendenziell realen Himmel vorstellen. Das Kuppelgemälde, das streng und ruhig komponiert ist, gewährt keinen dynamisch aufgeladenen Ausblick, sondern ist als Bild, als historischer Ort der Bilderzählung, kenntlich.

Dieser Eindruck wird durch den kräftigen Goldrahmen, der das Kuppelfresko einfasst und gegen die Architektur klar abgrenzt, verstärkt. Es gibt keine Überschreitungen der Realitätszonen, lediglich die obligatorischen Stuckrocaillen an den Bogenseiteln. Die

³⁸² Vor allem bei den Darstellungen des Letzten Abendmahls (F X, A; Fv XV, A; F XXVI, B), dem Augsburger Pfingstbild (F XXV, A) sowie auch der Stephanuspredigt in Pfaffenhausen (F XI, B). Wenngleich es sich ausschließlich um Innenansichten handelt und in Oberschönenfeld die einzige Außenansicht nachzuweisen ist.

³⁸³ Vgl. NESTLER 1994, S. 111 f. Bildparallele Architekturen mit Vorhang wiederholt Huber in seinen Deckenbildern in Dorfen (F XV), Ochsenhausen (F XIIIa, B1), der Augsburger Spitalkirche (F XXV, A) und den Abendmahlsdarstellungen in Oberhausen (Fv XV, A) und Baidlalkirch (F XXVI, B).

³⁸⁴ Sprandel bemerkte, dass bei Huber die Verhängung des Himmels etwa zehn Jahre früher als bei Januarius Zick in den Wiblinger Deckenbildern festzustellen ist (vgl. SPRANDEL 1994, S. 188).

klare Absetzung der Fresken innerhalb des Raumbildes zugunsten selbständiger Bilder an der Decke ist ein weiteres Moment der Abkehr vom Illusionismus.³⁸⁵

Charakteristisch für Hubers Figurenstil sind eine sorgfältige Durchbildung, eine starke Konturierung und Isolierung der Einzelfigur. Die verhältnismäßig harte Konturierung kommt der Deutlichkeit und Lesbarkeit zugute. Die Betonung des „körperlichen Volumens in den Figuren“³⁸⁶ führt zu plastischer Hervorhebung der Körperformen und verleiht den Figuren statuarischen Charakter. Seine Gestalten zeichnen sich weniger durch dramatische und von Pathos erfüllte Gebärden, als vielmehr durch verhaltene Gesten und ruhige Bewegungen aus. Auch darin entspricht Hubers Malerei dem neuen Bildideal.³⁸⁷

Im Vergleich zum tonigen Kolorit der Fresken von Denklingen und Osterbuch sind Hubers Farbtöne in Oberschönenfeld leuchtender und kräftiger geworden.³⁸⁸ Ein Grund hierfür könnten die weiteren Dimensionen des Kirchenraums sein, ein anderer das Bestreben, Einheitlichkeit mit den bereits vorhandenen Fresken von Mages herzustellen. Bushart nennt Hubers Farbskala in Oberschönenfeld „heller und bunter, zugleich aber toniger und durchsichtiger“³⁸⁹, sein Stil erscheine atmosphärischer, luftiger. Damit charakterisiert er Hubers Malstil treffend, der von „feinen Nuancierungen, Harmonie und Stille“³⁹⁰ gekennzeichnet ist.

Zeigt das Kuppelfresco also in Vielem die Handschrift des jungen Huber, bleibt noch die Frage offen, ob dadurch nicht eher die Ausführung der Malerei beschrieben ist und ob nicht etwa die Grundanlage des Bildes auf Mages zurückgeht – was angesichts des Zeitdrucks und des Umstands, dass Mages mit der Ausmalung ja schon begonnen hatte, immerhin nahe läge. Dass aber Huber es sich nicht nehmen ließ, ein eigenes Konzept vorzulegen, wird u. a. durch dessen Abhängigkeit von einer Komposition seines Lehrers Bergmüller plausibel.

Die Kupferstichserie *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* von Johann Georg Bergmüller, entstanden um 1723/24, zeigt auf dem vierten Blatt das Tempelopfer Mariä (Taf. 5).³⁹¹

³⁸⁵ Vgl. BUSHART 1995, S. 84.

³⁸⁶ SPRANDEL 1994, S. 188.

³⁸⁷ Vgl. BUSHART 1995, S. 83.

³⁸⁸ Vgl. SPRANDEL 1994, S. 189. Die farbige Wolkentönung von Rosa bis Violett erinnert dagegen an Deubach und steht im Gegensatz zu den ocker abschattierten Wolken in Denklingen und Osterbuch. Grundsätzlich dürfte diese Veränderung auf das Bestreben zurückzuführen sein, sich an die Farbgebung der bestehenden Bilder von Mages anzupassen.

³⁸⁹ BUSHART 1995, S. 83.

³⁹⁰ Ebenda.

³⁹¹ Bei dieser Serie handelt es sich um Reproduktionsgraphiken der Deckengemälde in der Augsburger Dominikanerkirche St. Magdalena, deren Ausführung Bergmüller seinem Schüler Aloys Mack übertragen

Auf Bergmüllers Bilderfindung basieren die kompositionelle Anordnung der zentralen Figurengruppe auf der Treppe – die Eckpunkte eines Figurendreiecks in der Bildmitte bildend –, die paarweise Anordnung von Maria und Joseph sowie der nach hinten abschließende Vorhang. Die auf die Hauptfiguren reduzierte Darbringungsszene Bergmüllers erweiterte Huber dann durch die untersichtige Architekturlulisse und raumerweiternde, terrestrische Vordergrundzone.

Die Abhängigkeit von einer Komposition seines Lehrers Bergmüller spricht entschieden für die Autorschaft Hubers.³⁹² Ist die Möglichkeit, dass doch ein Entwurf Mages' zugrunde lag, der vielleicht auch nur in Teilen Verwendung fand, auch nicht mit Gewissheit auszuschließen, bleibt doch festzuhalten, dass die Anlehnung an einen vorliegenden Stich Huber eine unverzügliche Neukonzeption erlaubt hätte. Zwingende stilistische Gründe für Mages' Urheberschaft sind nicht zu erkennen. Hingegen fügt sich die klare, strenge Komposition nahtlos in Hubers Œuvre ein.

Die Flachkuppel wird in den Pendentifs von Ganzfiguren der vier lateinischen Kirchenväter (F V, A1–4) flankiert. Diese sind in ihrer Konzeption als auch in ihren Körperhaltungen an die Prophetenfiguren des Alten Bundes der Laienkuppel von Joseph Mages angelehnt.³⁹³ Jedoch erscheinen hier die mächtigen Prophetengestalten in Rosatonmalerei auf kräftigen Wolkenformationen. Hubers Kirchenväter, in Grisaille ausgeführt, sind deutlich kleiner, sie sind den Zwickelfeldern ganz eingepasst und innerhalb dieser ein wenig hinabgesunken.³⁹⁴ Dass Huber zudem ein kleinteiliges, weniger ornamentales Muster für den Brokatgrund wählt, verstärkt den Eindruck, dass er in diesen Begleitbildern nicht ganz das Niveau halten konnte, das er im Hauptbild erreichte. Sein Bestreben, die Figuren, entgegen dem üblichen spätbarocken Duktus, beruhigt, bildfeldkonform und ohne starken illusionistischen Effekt darzustellen, wird ihrer Funktion innerhalb einer monumentalen Situation nicht voll gerecht.

hatte. Bergmüller selbst war mit der Freskierung der evang. Barfüßerkirche in Augsburg beschäftigt. Neben Huber nutzte Johann Georg Wolcker (1700–1766) die fünfzehn Rosenkranzgeheimnisse Bergmüllers als Vorlage für die Medaillons im Chorraum der Pfarrkirche Gabelbach bei Zusmarshausen u. a. (vgl. FRIEDLMAIER 1998, Katalogband, S. 58, 60).

³⁹² So ist auch Bushart der Überzeugung, dass das Kuppelfresko Hubers eigene Erfindung ist (vgl. BUSHART 1995, S. 78).

³⁹³ Beispielsweise erinnert die Körperhaltung von Gregor d. Gr. an Daniel mit dem Löwen sowie die von Ambrosius an Ezechiel, jedoch spiegelbildlich verkehrt. Darüber hinaus sind auch Übereinstimmungen in der Positionierung festzustellen: Hieronymus mit dem Löwen nimmt dieselbe Stelle wie Daniel mit seinem Löwen ein. Dadurch wird der Zusammenhang zwischen den Verkündern Christi und den Interpretatoren seines Wirkens verdeutlicht (vgl. BUSHART 1995, S. 75).

³⁹⁴ Während Huber sich im Formalen an der Vorgabe Mages' orientiert, trifft er inhaltlich doch eine ganz andere Aussage. Bei Mages schweben die Propheten auf den Wolken vor den Kuppelzwickeln im Kirchenraum. Huber nimmt diesen barocken Effekt zurück: Er liefert vergleichsweise sachliche Darstellungen der Kirchenväter, als Bilder in klar begrenzten Bildfeldern.

Hubers Autorschaft bei der Kuppelausmalung des Nonnenchors ist nicht in Zweifel gezogen worden; ebenso einmütig schreibt die Forschung Huber die Fresken des Orgel- bzw. Emporenjochs zu.³⁹⁵ Ein weitgehend verdorbenes Muttergottesbild (F V, C)³⁹⁶ im Tonnenscheitel wird von emblematischen Medaillonfresken in den Stichkappenzwickeln begleitet. Das nördliche Medaillon (F V, C1) zeigt Zisterzienserinnen beim Chorgebet und am Himmel darüber zwei Hände, welche die Bitten der Nonnen in Bücher einschreiben.³⁹⁷ Diese emblematische Darstellung ist dem hingebenden Psallieren („devote psallendo“) gewidmet und bezieht sich auf das im Brevier vorgeschriebene Singen der Psalmen und damit auf das tägliche Chorgebet, welches im Nonnenchor darunter vollzogen wird. Im südlichen Medaillon (F V, C2) strömen aus den flammenden Herzen Jesu mit Dornenkrone und Mariä mit Lilienkranz auf Wolken ein roter und ein weißer Gnadenstrahl, welche vom „Schutzengel der Abtei mit Äbtissinenstab“³⁹⁸ in einem Kelch aufgefangen und auf das Kloster Oberschönenfeld im Hintergrund gelenkt werden. Das Blut Christi und die Milch Mariens ergießen sich als himmlischer Segen über die Abtei, wodurch dessen Bewohnerinnen „sinnfällig in das große heilsgeschichtliche Geschehen eingebunden“³⁹⁹ werden. Während im rechten Emblem der psallierenden Nonnen durch die in Bücher schreibenden Hände „die Aufnahme der Gebete durch die Schutzengel“⁴⁰⁰ verbildlicht wird, enthält das linke Emblem mit den Gnadenstrahlen „die Antwort des Himmels auf das Gebet der Schwestern“⁴⁰¹.

Uneinigkeit besteht in der Sekundärliteratur in der Zuschreibung der Fresken des Eingangsjochs und der Apostelbildnisse. So gelten die Bernhardszenen⁴⁰² (F V, B1, B2) und Apostelbildnisse⁴⁰³ (F V, 1–12) überwiegend als Mages' Werke, während die Flucht nach Ägypten (F V, B) mehrheitlich Huber zugeschrieben wird.⁴⁰⁴ Im Folgenden

³⁹⁵ Vgl. BUSHART 1995, S. 78.

³⁹⁶ Das Bildnis der Muttergottes nebst drei Händen ist vom Orgelkasten fast verdeckt und entzieht sich aufgrund des schlechten, reduzierten Zustandes einer Beurteilung.

³⁹⁷ Vgl. BUSHART 1995, S. 75.

³⁹⁸ Ebenda.

³⁹⁹ DIETRICH 1995, S. 107.

⁴⁰⁰ CAECILIA 1999, S. 21.

⁴⁰¹ Ebenda.

⁴⁰² Während OBERLANDER 1985, S. 34, DEHIO 1989, S. 818, und SPRANDEL 1994, S. 191 f., die beiden Medaillons Huber zuschreiben, rechnen NEU/ OTTEN 1970, S. 230, CAECILIA 1999, S. 18, und BUSHART 1995, S. 83 f., diese Mages zu.

⁴⁰³ Vgl. BUSHART 1995, S. 83.

⁴⁰⁴ Zuschreibung an Mages durch SCHILLER 1911, S. 84, dagegen an Huber durch CAVIEZEL O. J., S. 33, SPRANDEL 1994, S. 186, und CAECILIA 1999, S. 20. Der Meinung Busharts zufolge habe Huber dieses nach dem Tod von Mages nach dessen Entwurf ausgeführt (vgl. BUSHART 1995, S. 78, sowie auch NEU/ OTTEN 1970, S. 231).

soll anhand eingehender Analysen und Stilvergleiche diese Zuschreibungsfrage geklärt werden.

Im Scheitel des Eingangsjochs – zwischen der Laienkirche mit Mages' Kuppelbild und dem von Huber freskierten Nonnenchor im Westen – ist die Flucht nach Ägypten, dem Matthäusevangelium (Mt 2,13–15) und apokryphen Legenden folgend, verbildlicht.⁴⁰⁵

Das Fresko mit seinem klar begrenzenden, nur leicht geschwungenen Rahmen ist nahezu als frontalansichtiges Tafelbild konzipiert.⁴⁰⁶ Der Horizont ist sehr niedrig gelegt, doch fällt der Boden nach hinten ab, so dass die hergebrachte schrägsichtige Bildanlage für die Sicht von unten noch aufgegriffen ist. Entsprechend konvergieren die Vertikalen in einem Fluchtpunkt oberhalb des Bildes.

Wie ein zweiter Rahmen ist der Szene ein dunkler Erdstreifen mit Steinblöcken als Vordergrundzone vorgesetzt, die seitlich in einem Postament mit Götzenfigur und Palme fortgeführt ist. Dazwischen erscheint die Hl. Familie im hellsten Licht. Maria ist auf dem nach vorne erhöhten Boden ganz zuvorderst platziert, hierarchisch abgestuft folgen, von der Bodenzone leicht überschritten, Josef und der himmlischen Schutz symbolisierende Engel.⁴⁰⁷ In den Kompositionsachsen streben die Körperachsen Marias und Josefs auseinander, dagegen sind die Götzenfigur und Palme nach innen geneigt und lenken die nach außen strebenden Kräfte nach innen zurück, wodurch der Komposition Stabilität verliehen wird.⁴⁰⁸

Bemerkenswert ist die gewiss in Kooperation mit dem Auftraggeber entwickelte ikonographische Anreicherung der Szene. Die Palme, die in ihrer Achse mit jener Marias konvergiert, verleiht der Landschaft nicht nur ihren exotischen Charakter, sondern ist ein Symbol der Hoffnung⁴⁰⁹ und ein „Zeichen des Sieges über den Tod“⁴¹⁰,

⁴⁰⁵ Nach dem Bericht im Matthäusevangelium floh Joseph nach einer Engelsenerscheinung mit Maria und dem Jesuskind nach Ägypten, um es vor dem Tötungsbefehl Herodes des Großen zu retten. Während Matthäus nur Grund und Tatsache der Flucht und der Rückkehr nennt, sind die apokryphen Legenden äußerst erzählfreudig und lassen der Phantasie freien Lauf: Wilde Tiere und Räuber bedrohen die Flüchtenden, Götterbilder stürzen zu Boden, eine Palme neigt sich dem Jesuskind zu, damit dieses ihre Früchte erlangen kann.

⁴⁰⁶ Bushart nennt es überspitzt ein „reines Galeriebild“ (BUSHART 1995, S. 82).

⁴⁰⁷ Entgegen der Darstellungstradition schreitet Maria mit dem Kind im Arm voran. Darstellungen der Flucht der Hl. Familie nach Ägypten zeigen Maria mit dem Kind auf dem Esel reitend, während Joseph die Gruppe anführt. Meist blickt Joseph zu Maria zurück, während er nach vorn auf das Ankunftsziel hinweist. Abweichend von der Mehrheit der bildlichen Wiedergaben kann Maria auch zu Fuß gehen und selbst das Kind tragen (vgl. LDK, Bd. 2, S. 539). Darstellungen der Flucht nach Ägypten schufen auch Johann Baptist Enderle in Eggelhof (1765) und in Allerheiligen (1771) sowie Johann Georg Dieffenbrunner in Violau (1751).

⁴⁰⁸ Vgl. SPRANDEL 1994, S. 191.

⁴⁰⁹ Die Legenda Aurea berichtet vom Baum, der sich zur Erde neigte und den Herrn demütig anbetete (vgl. LA-BENZ, S. 81 f.). Auch das apokryphe Pseudo-Matthäus-Evangelium berichtet von einem Palmwunder (PsMt 20,1s).

welcher durch die beiden überkreuzten Balkenstümpfe am Fuße der Palme angedeutet wird.⁴¹¹ Dagegen ist das Pendant auf der linken Seite, die Götzenfigur mit Faunsohren – ebenfalls ein Motiv aus der legendär ausgeschmückten Erzählung von der Flucht – das „Symbol des untergehenden Heidentums“⁴¹². Die Götzenfigur auf der gemäß der Leserichtung bildeinleitenden linken Seite steht für das Alte, das überwunden wird vom Neuen, das von rechts ins Bild kommt, als Zeichen des Sieges Christi.

Während Theobald Schiller das Deckenbild zum Großteil als ein Werk von Mages betrachtet, ist für Adelgott Caviezel eine Zuschreibung an denselben nicht eindeutig.⁴¹³ Sprandel, der sich „vom idyllischen Reiz der Landschaftsschilderung sowie vom empfindsamen Ausdruck in der Physiognomie der Hauptfiguren“⁴¹⁴ beeindruckt zeigt und feststellt: „Die zarte, duftige Farbigkeit und die feine, detaillierte Durchzeichnung kennzeichnet in der Einzelgestaltung die Erscheinungsform der Darstellung“⁴¹⁵, plädiert für die Autorschaft Hubers. Dagegen sind Wilhelm Neu, Frank Otten und Bruno Bushart der Überzeugung, dass Huber dieses nach einem Entwurf von Mages ausgeführt habe.⁴¹⁶ Jedoch sieht Bushart darin schließlich ein Werk von Mages, wobei er dieser Zuschreibung offensichtlich nicht vollständig traut, fügt er doch an, dass die Komposition „in ihrer lyrischen Stimmung, den agilen Figuren und der zarten Farbskala auf ein anderes, empfindsameres Temperament zu deuten“⁴¹⁷ scheint.

Allein ein Vergleich der Gesichtstypen lässt die Zuschreibung an Mages jedoch unmöglich erscheinen. Die feinen, zarten Gesichtszüge stehen jenen robusten, volkstümlichen Gesichtern der Magesfiguren mit runden, fülligen Gesichtsformen, Knollnasen, hervorstehenden Augen und betontem Augenweiß fern. Vielmehr entspricht Josephs Antlitz dem Huber'schen Männertypus und lässt sich in die zahlreichen Apostel- und Evangelistenbildnisse (z. B. Deubach, Denklingen) einreihen.⁴¹⁸ Auch die Bartgestaltung in flüchtigen, wellenförmigen Pinselstrichen

⁴¹⁰ OBERLANDER 1995, S. 317.

⁴¹¹ Vgl. OBERLANDER 1995, S. 317. Dieses Bildmotiv der kreuzförmigen Balken kehrt z. B. in Schwabbruck (F XXIII, A3) wieder.

⁴¹² BUSHART 1995, S. 74. So fallen bei der Ankunft der Hl. Familie in der Stadt Sotinen bei Heliopolis die Götzenbilder der Tempel auf den Boden und zerschellen (vgl. LA-BENZ, S. 81. – Auch Pseudo-Matthäus-Evangelium, PsMt 22,2).

⁴¹³ Vgl. SCHILLER 1911, S. 84 und CAVIEZEL O. J., S. 33.

⁴¹⁴ SPRANDEL 1994, S. 191.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 231 und BUSHART 1995, S. 78.

⁴¹⁷ BUSHART 1995, S. 83.

⁴¹⁸ Der Vergleich Busharts mit den Heiligen Drei Königen des Weihnachtsfreskos hält hier nicht stand (vgl. BUSHART 1995, S. 83).

verweist auf Huber, entgegen der „flockigen“⁴¹⁹ Bärte bei Mages. Die Physiognomie Marias ist mit jener des *Salve Regina* (s. u.) eng verwandt, dagegen mit den Frauentypen Mages’ in keinsten Weise vergleichbar. Einen weiteren Vergleich bietet die Gestaltung der Palmenblätter in feinen, zarten Einzelstrichen in Blaugrün, die mit dem Darstellungsfresko identisch ist und nicht der flächigen, grün-braunen Blattgestaltung bei Mages entspricht. Motive wie die gekreuzten Balken, die Röhrenfalte im Mariengewand sowie die scheibenförmige Kopfbedeckung der Muttergottes sprechen für eine Zuweisung an Huber.⁴²⁰ Zudem harmonisieren sowohl im Darbringungsfresko als auch bei der Fluchtdarstellung die altrosa-violettfarbene Grundtonigkeit mit hellem, zartem Blaugrün, entgegen der dunkleren, satteren, bunteren Farbigkeit der Mages-Bilder.⁴²¹ Aufgrund dieser Stilindizien ist die Flucht nach Ägypten in der Ausführung eindeutig Huber zuzuschreiben. Dass es auf einen Entwurf von Mages zurückgehen könnte⁴²², ist jedoch auszuschließen und insbesondere aufgrund der starken Diagonalen der nach innen geneigten seitlichen Staffage-Elemente, typische Konstruktionsprinzipien Hubers, zu begründen.

Das Eingangs-Scheitelfresko der Flucht nach Ägypten wird seitlich von Rocaillemedaillons mit Visionsdarstellungen des hl. Bernhard gerahmt. Im nördlichen Ovalbild über dem Haupteingang ist der Heilige das *Salve Regina* betend – in seiner Vision vor dem Marien-Gnadenbild aus Speyer – dargestellt (F V, B1).⁴²³ Auf dem gegenüberliegenden südlichen Ovalbild ist ein göttlicher Gnadenbeweis in Form des *Amplexus*, einer Umarmung Christi, die dem hl. Bernhard bei seiner Andacht über die Leiden Christi in Cîteaux zuteil wurde, verbildlicht (F V, B2).⁴²⁴

Für beide Visionen ist die Vorlage in der Kupferstichserie *Historia Vitae S. Bernardi* (1763/64) von Göz zu finden. Der Grußwechsel zwischen Maria und dem hl. Bernhard

⁴¹⁹ BUSHART 1995, S. 83.

⁴²⁰ Vgl. hierzu die Fresken in Schwabbruck (F XXIII, A3) und Deubach (F II, A). Der hl. Hieronymus im Nonnenchorzwickel (F V, A1) trägt ebenfalls eine Kopfbedeckung in derselben Form.

⁴²¹ Die von Hellrosa zu Violett abgeschattierten Wolken, wie schon im Darbringungsfresko, sind Huber eher als Mages zuzuschreiben.

⁴²² Vgl. NEU/OTTEN 1970, S. 231 und BUSHART 1995, S. 78.

⁴²³ Dabei fügte er dem Marienhymnus die drei Anrufungen „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria“ als Schlussworte hinzu (vgl. RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 275. – AURENHAMMER, HANS: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959 ff., S. 342. – KÜNSTLE, KARL: *Ikonographie*, Bd. II, Freiburg 1926, S. 129). Ein weiteres Beispiel für die Verbildlichung des *Salve Regina* (1750) im Auftrag der Oberschönenfelder Abtei befindet sich von Vitus Felix Rigl an der Chordecke der kath. Filialkirche St. Vitus in Mödishofen (vgl. CAVIEZEL O. J., S. 31).

⁴²⁴ Bezüglich dieses göttlichen Gnaden- bzw. Liebesbeweises vgl. RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 260. – AASS, Augusti Tom. IV, S. 208 ff.

bildet das 18. Blatt⁴²⁵ (Taf. 6) sowie der *Amplexus* das zehnte Blatt⁴²⁶ (Taf. 7) der 21 Blätter umfassenden Serie. Von den Kupferstichen ist jeweils die Figurenkomposition übernommen, sonst sind die räumlich begrenzten Darstellungen auf das Notwendigste reduziert.⁴²⁷

Die Verwendung von Vorlagen Göz' ist ein klarer Hinweis auf die Autorschaft von dessen langjährigem Mitarbeiter Huber.⁴²⁸ Gestützt wird diese Zuschreibung durch einen Vergleich mit den beiden Weissagungsszenen von Mages im schmalen Seitenaltarijoch⁴²⁹, der die stilistischen Unterschiede, insbesondere in Figurenbildung und Kolorit, offenbar werden lässt. So haben die volkstümlichen Gestalten des Seitenaltarijochs, mit ihren rundlichen, vollen Gesichtsformen, vortretenden Augen, dicken Augenwülsten und Doppelkinn, nichts mit den feinen, glatten, eher kantigen Gesichtszügen der Figuren im Eingangsjoche gemein.⁴³⁰ Auch das kühle, gedämpfte Kolorit ist weit entfernt von Mages' bonbonhafter, lieblicher Buntfarbigkeit. Differenzen sind zudem in der Größe sowie der formalen Ausführung der stuckimitierenden Medaillonrahmen festzustellen. Dass die Kompositionen der Bilder, in der Beschränkung auf die Hauptgestalten und deren Überschneidung durch den unteren Bildrand, zu denen im Laienraum sehr ähnlich erscheinen, liegt an dem durch das Format begrenzten Gestaltungsmöglichkeiten und ist zudem auf die angestrebte

⁴²⁵ Das entsprechende Ölgemälde, Der hl. Bernhard vollendet das *Salve Regina* (1760–64), von Göz befindet sich in der Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau in Donauwörth, ehemals im Zisterzienserkloster in Kaisheim (vgl. ISPHORDING 1982, S. 186 f.).

⁴²⁶ Das Gemälde, Der hl. Bernhard wird vom Gekreuzigten umarmt, aus dem Gemäldezyklus für das ehem. Zisterzienserkloster Kaisheim, heute in der Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau zu Donauwörth, wurde 1945 zerstört (vgl. ISPHORDING 1982, S. 202).

⁴²⁷ Die Hauptfiguren – getreue Kopien nach Göz – sind aufgrund des ovalen Bildausschnitts enger zusammengedrückt, die Szenen nach unten überschritten, jegliches Beiwerk sowie die Hintergrunddarstellung vernachlässigt. Das *Salve Regina* entbehrt, im Gegensatz zur Kupferstichvorlage der Innenraumdarstellung, der Spruchbänder und der Putten. Stattdessen schließt ein Draperiemotiv die Szene nach hinten ab. Der hellblaue Himmel erinnert an das Fenstermotiv bei Göz. Dagegen sind beim *Amplexus* lediglich im schräg ins Bild gesetzten Kreuzquerbalken sowie in der aufrechten Haltung des Gekreuzigten Abweichungen zu bestimmen, wogegen die Draperien und der seitliche Himmelsausblick die Vorlagenkomposition von Göz aufgreifen.

⁴²⁸ Während OBERLANDER 1985, S. 34, DEHIO 1989, S. 818, und SPRANDEL 1994, S. 191 f., die beiden Medaillons Huber zuschreiben, rechnen NEU/ OTTEN 1970, S. 230, CAECILIA 1999, S. 18, und BUSHART 1995, S. 83 f., diese Mages zu.

⁴²⁹ In den Stichkappen des vorderen Zwischenjochs, seitlich der Verkündigung: links die Weissagung des Einsiedlers an die Eltern des hl. Bernhard in Fontaines-les-Dijon, rechts die Weissagung Aleths, der Mutter des künftigen Heiligen, an Tescelin, den Vater des Kindes.

⁴³⁰ Aufgrund desselben Typus der Marienfiguren der Bernhardvision *Salve Regina* und der Flucht nach Ägypten sind beide Deckenbilder demselben Künstler zuzuschreiben. Zudem ist die Baumgestaltung im Hintergrund des *Salve Regina*, in nebeneinander gesetzten breiten Pinselstrichen, mit dem Buschwerk des eindeutig Huber zugeschriebenen Emblems mit den beiden Herzen im Emporenjoch identisch (vgl. auch Deubach). Auch die nach hinten abschließenden, seitlich begrenzenden, teilweise gerafften Draperien sind typisch für Huber (vgl. Hauptfresko und Medaillon mit psallierenden Nonnen).

Einheitlichkeit der Ausmalung zurückzuführen. Somit sind, aufgrund der aufgezeigten Stilmerkmale, die beiden Medaillons der Bernhardvisionen Huber zuzuschreiben.

Neben diesen Deckenfresken können die goldgrundigen Brustbilder der zwölf Apostel (F V, 1–12) in gemalten Rocaillekartuschen auf den Stirn- und Innenseiten der Wandpfeiler⁴³¹ sowie an den Wänden im Laienraum ebenfalls für Huber in Anspruch genommen werden.⁴³² Die Apostelbildnisse weisen einerseits mit ihren krausen, wattebauschigen Vollbärten in flüchtigen, wellenförmigen Pinselstrichen und markanten Gesichtszügen eine eindeutige Verwandtschaft mit den Köpfen der Kirchenväter im Nonnenchor (Hieronymus) und des Hohepriesters Simeon auf. Andererseits beweist die große Ähnlichkeit in der Physiognomie und des Männertypus mit den Kirchenvätern in Deubach (F II, EB1–4), den Evangelisten von Osterbuch (F IV, B1–4) und den Denklinger Aposteln (F III, A1–12), dass sie von Huber stammen. Die von Bushart zum Vergleich herangezogenen Ältesten aus Mages' Anbetung des Lammes zeigen dagegen eine davon völlig differente Haargestaltung und Physiognomie.⁴³³ Zudem sind die Apostel, wie auch die Ganzfiguren in Denklingen, durch ihre Attribute⁴³⁴ – die durch kräftige Schlagschatten besonders hervorgehoben sind und „die Illusion, als reichten sie über die Rahmung in den Raum hinaus“⁴³⁵, erwecken – zu identifizieren. Überdies erscheint es unwahrscheinlich, dass die Wandfresken vor der Vollendung der Deckenbilder und somit noch durch Mages in Angriff genommen wurden – auch der gewöhnliche Arbeitsprozess der Ausfreskierung spricht für die Autorschaft Hubers.

Auf das Bildprogramm konnte Huber gewiss keinen Einfluss mehr nehmen, es kann in seiner Gesamtheit hier auch nicht berücksichtigt werden.⁴³⁶ Hingewiesen sei jedoch auf die außergewöhnlich enge Beziehung der von Huber ausgeführten Fresken zu ihren jeweiligen Teilräumen.⁴³⁷ Die Darstellung Jesu im Tempel bildet das zentrale Thema im

⁴³¹ Die Wandpfeiler des schmalen Seitenaltarjochs, des Hauptraums und des schmalen Eingangsjochs.

⁴³² Vgl. auch SPRANDEL 1994, S. 192.

⁴³³ Vgl. BUSHART 1995, S. 83.

⁴³⁴ Vgl. etwa Johannes Ev. mit Kelch und Schlange.

⁴³⁵ BUSHART 1995, S. 75.

⁴³⁶ Dies bedürfte auch einer eingehenden Beschreibung der Fresken von Mages. Zum Gesamtprogramm sei auf die Aufsätze von BUSHART 1995, S. 76, 84, DIETRICH, DAGMAR: *Hinweise zur Ikonologie der Klosterkirche*, in: Schiedermaier 1995, S. 102–107, und KOSEL, KARL: *Gedanken zur Ikonographie von Kloster Oberschönenfeld und deren zisterziensischen Grundlagen*, in: Schiedermaier 1995, S. 129–132, verwiesen.

⁴³⁷ Vgl. hierzu BUSHART 1995, S. 76. Die von Huber ausgeführten Szenen aus dem Marienleben beherrschen – dem Patrozinium entsprechend – die Hauptfelder. Dagegen nehmen die Szenen aus der Legende des hl. Bernhard sowie die emblematischen Zisterzienserdarstellungen die begleitenden kleineren Bildfelder ein.

Nonnenchor, dabei antworten der „Lobpreisung des menschengewordenen Gottessohnes durch Priester und Seher im Tempel (...) Gesang und Gebet der psallierenden Nonnen im darunterliegenden Chor.“⁴³⁸ Die Lesungen des Chorgebets basieren auf den Auslegungen der Heiligen Schrift durch die in den Pendentifs verbildlichten Kirchenväter.⁴³⁹ Im Eingangsjoch ist in der Flucht nach Ägypten „das Thema der Reise unter dem Schutz des Himmels“⁴⁴⁰ aufgegriffen. Die nördliche Medaillondarstellung (*Salve Regina*) enthält in der Begrüßung des hl. Bernhard durch die Muttergottes beim Eintritt in den Dom zu Speyer einen Bezug auf den darunter liegenden Kircheneingang. Das südliche Pendant (*Amplexus*) bezieht sich „als Exemplum für die Belebung eines Bildwerks durch die Macht des Glaubens“⁴⁴¹ auf die Kalvarienberggruppe darunter.⁴⁴² Das Bild der psallierenden Nonnen ist auf das Chorgebet im Nonnenchor sowie die von der Orgelepore erklingende Musik bezogen. Dem täglichen Gotteslob im Psalmgesang entspricht gegenüber „das Wunder der Offenbarung der göttlichen Liebe“⁴⁴³ in der Darstellung des von Gnadenstrahlen übergossenen Klosters Oberschönenfeld. Schließlich sind in den Wandpfeiler-Medaillons die Apostel, die Verkünder der Lehre und als Träger der Kirche, als „Säulen des Glaubens“ (Gal 2,9) ins Bild gesetzt.

Nach eingehender Untersuchung und stilistischem Vergleich sowie unter Verweis auf das Frühwerk Hubers sind, entgegen der Abschreibung durch Bushart, die drei Fresken des Emporenjochs sowie auch die Apostelbildnisse Huber zuzuschreiben. Aus verschiedenen Quellen wird der Umfang der von ihm ausgeführten Malereien ersichtlich. Sein Sohn berichtet, der Vater habe die halbe Kirche in Oberschönenfeld gemacht, die andere Hälfte sei vom verstorbenen Maler Mages.⁴⁴⁴ Dem korrespondiert die Tatsache, dass Mages' Witwe für das Oberschönenfelder Werk ihres verstorbenen Mannes nur 300 fl. Honorar und 50 fl. Zulage erhielt.⁴⁴⁵ Die Bemerkung Paul von Stettens aus dem Jahr 1779, wonach Mages zwei Deckenstücke nicht mehr habe ausführen können, bezieht sich offensichtlich auf die beiden Hauptfresken (Darbringung

⁴³⁸ BUSHART 1995, S. 76.

⁴³⁹ Vgl. CAECILIA 1989, S. 20. – BUSHART 1995, S. 76.

⁴⁴⁰ BUSHART 1995, S. 76.

⁴⁴¹ Ebenda.

⁴⁴² An der Westwand über dem Gestühl des Nonnenchores befindet sich eine spätgotische Figurengruppe (ulmisch, um 1500), die ebenfalls diese Kreuzesvision verbildlicht.

⁴⁴³ BUSHART 1995, S. 76.

⁴⁴⁴ Vgl. HUBER 1817, S. 365. – OBERLANDER, RUDOLF: *Wegbegleiter des Kindes. Keine Spur vom Paradies – Flucht im Schutzes Gottes*, in: Die Tat, Heft 47, Dez. 1999, S. 345.

⁴⁴⁵ Vgl. SCHILLER 1911, S. 86. – BUSHART 1995, S. 79. – OBERLANDER 1999, S. 345.

im Tempel, Flucht nach Ägypten), während die begleitenden kleineren Bilder keine Erwähnung finden.⁴⁴⁶

Dass in der kunsthistorischen Diskussion um die Autorschaft dieser Werke bisher keine Einigkeit erzielt werden konnte, dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass Huber sich bei der Vollendung der Freskierung eng an die Gestaltungsweise von Mages anlehnte. Dabei ist zu betonen, dass Huber „den freskalen Torso in einfühlsamster Manier zu Ende“⁴⁴⁷ führte. Zur Wahrung eines einheitlichen Gesamtbildes orientierte er sich sowohl im Kompositionsaufbau⁴⁴⁸ als auch im Kolorit an der bestehenden freskalen Ausstattung. Die festgestellte Veränderung im Kolorit, das gegenüber seinen ersten Fresken leuchtender und kräftiger geworden ist, ist dabei auf eine Anpassung an die sehr intensive Farbigkeit von Mages zurückzuführen. Die Fähigkeit, sich an Vorgegebenes anzupassen, sollte nicht als Unentschiedenheit oder Eklektizismus ausgelegt werden. Vielmehr ist darin keine geringe Leistung Hubers zu sehen, der somit ein einheitliches Gesamtbild in der freskalen Ausstattung forderte und auch gewährleistete.

An den perfekt ausgeführten illusionistischen Stuckmalereien sind gar so geringfügige Abweichungen festzustellen, dass an dieser Stelle ungeklärt bleiben muss, von welcher Hand sie stammen und ob sie vielleicht von einem Gehilfen oder einem Spezialisten geschaffen wurden.

Wo sich Huber von Mages aber unterscheidet, im Kompositionellen wie in der Ausführung, erweist er sich als Künstler, der den nahenden Übergang vom Rokoko zum Klassizismus bereits mitvollzieht. In der „Komposition mit klaren, symmetrischen Bezügen, der Betonung des körperlichen Volumens der Figuren mit der damit verbundenen statuarischen Wirkung, den leuchtenden Lokaltönen des Kolorits mit ihren kräftigen, kontrastierenden Buntwerten“⁴⁴⁹ sind frühklassizistische Tendenzen zu fassen. Dabei ist Hubers Palette klarer und leichter als die von Mages, der stärker mit deckenden Farben und formauflösendem Licht-Schatten-Spiel arbeitet. Wo Mages „kräftige Kontraste zaubert, bemüht sich Huber um feine Nuancierungen, Harmonie und Stille“⁴⁵⁰, er malt atmosphärischer und luftiger auf der einen Seite und ist andererseits entschiedener in der greifbaren Konturierung seiner Gestalten. Auch der fortschreitende

⁴⁴⁶ Vgl. STETTEN 1779, S. 329.

⁴⁴⁷ PAULA 1997, S. 248.

⁴⁴⁸ Insbesondere am Beispiel der Bernhardmedaillons sowie der Kirchenväterbildnisse.

⁴⁴⁹ SPRANDEL 1994, S. 196.

⁴⁵⁰ BUSHART 1995, S. 83.

Verzicht auf Gestaltungsmittel des barocken Illusionismus, wie er sich vor allem in der Darbringungsszene äußert, ist bezeichnend für das Aufkommen klassizistischer Tendenzen respektive für den sich anbahnenden Umbruch in der Kunst, der zuletzt auf das Ende des barocken Illusionismus hinausläuft, und macht deutlich, dass Huber ein ausgesprochen moderner Maler auf der Höhe der aktuellen ästhetischen Entwicklung war.⁴⁵¹ Statt barocken Augentrugs findet sich in seinen Fresken die „Aufforderung zu andächtiger Betrachtung und Belehrung“⁴⁵², ganz zeitgemäß zugeschnitten „auf den neuen Typus des Rezipienten, auf den kritischer beobachtenden und doch gefühlvollen Menschen des beginnenden Aufklärungszeitalters“⁴⁵³, wie Bushart bemerkt. Hubers „Bilderfindungen sind noch der Welt des späten Barock und Rokoko verhaftet, aber sie halten sich allem Überschwang fern zugunsten einer subtileren Empfindsamkeit. Man könnte sie als ‚purifiziertes Rokoko‘ bezeichnen.“⁴⁵⁴

Huber erweist sich in Oberschönenfeld als Künstler, der den aktuellen Stilwandel frühzeitig in schlüssigen Lösungen mitträgt. Der bedeutende Auftrag, den er hier erhielt⁴⁵⁵, macht deutlich, dass es ihm inzwischen gelungen war, sich als selbständiger Freskant zu etablieren. Innerhalb seines frühen Schaffens bilden die „wohlkomponierten und stimmungsvollen Fresken“⁴⁵⁶ von Oberschönenfeld den Glanzpunkt.

1.1.6 Resümee

Das „im Umfang bescheidene“⁴⁵⁷ freskale Frühwerk Hubers aus den Jahren 1764–69 umfasst – neben zerstörten Werken in Augsburg⁴⁵⁸ – vier Kirchenfreskierungen im Herrschaftsgebiet des Augsburger Hochstifts.⁴⁵⁹ In den künstlerisch durchaus

⁴⁵¹ Bushart vermutet hierbei den Einfluss von Matthäus Günther, der in jenen Jahren ebenfalls zu einer beruhigteren Bildsprache gelangte, so in der Portenkirche des Prämonstratenserklosters Aldersbach (1767), wo er in einem weiten, luftigen Bildraum still agierende Figuren locker in Gruppen zusammengestellt hat (vgl. BUSHART 1995, S. 84).

⁴⁵² BUSHART 1995, S. 83.

⁴⁵³ Ebenda, S. 84.

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 83.

⁴⁵⁵ Oberschönenfeld sollte mit einer Ausnahme (Ochsenhausen) das einzige Beispiel für die Ausstattung einer Klosterkirche bleiben.

⁴⁵⁶ FREI 2002, S. 50.

⁴⁵⁷ PAULA 1991, S. 253.

⁴⁵⁸ Darunter sind die Fassadendekoration an der „Apothek auf dem Brodmarkt“ (KILIAN O. J., S. 90) von 1757, die „Kapelle des katholischen Armenhauses“ (HUBER 1817, S. 365) von 1759 sowie die Fresken in der fürstbischöflichen Hofkapelle St. Lambrecht (vor 1765, Fv II) zu erwähnen.

⁴⁵⁹ Das freskale Frühwerk zeichnet sich in der Ausmalung einer Schlosskapelle, zweier Dorfkirchen und einer Klosterkirche und damit durch sehr abwechslungsreiche Aufgabenstellungen und Betätigungsfelder sowie auch unterschiedliche Auftraggeberschaft aus. Dabei war Huber hauptsächlich vor die Aufgabe gestellt, seine Fresken in ausgesparte Deckenflächen einzupassen (z. B. Deubach, Denklingen) sowie auch einem einheitlichen Ausstattungskonzept unterzuordnen (Oberschönenfeld). Daneben bot sich ihm

überzeugenden Werken kristallisieren sich die Eigenarten von Hubers Stil bereits heraus. In der Komposition wird seine Vorliebe für einen klaren, einsichtigen Aufbau offenbar. Huber betont die vertikale Mittelachse, auf der er die Hauptelemente der Bilderzählung anordnet. Um diese Achse gruppiert er die weiteren Gegenstände in ausgeprägter, bisweilen etwas spannungsarmer Symmetrie und weitgehender Vereinzelung. Die Tendenz zur symmetrischen Anordnung der Bildgegenstände, welche von einem ängstlichen Festhalten am Gleichgewicht zeugt, bestimmt von Anfang an seine Werke und wird bis zu einer gewissen Starrheit gesteigert. Oft nutzt er zwei wiederum symmetrisch vor die Szene gesetzte Gestalten zur Bildeinleitung.

Bei der Figurenbildung zeichnet sich der Meister durch gründliche Durchformung seiner Gestalten aus, die prägnant konturiert, markant durchgezeichnet und sehr plastisch wiedergegeben sind. Dadurch gelingen ihm ausdrucksstarke Figuren, auch wenn ihre Bewegungen ruhig und ihre Gesten verhalten sind. Die relativ stark isolierten Figuren sind von einer Betonung der Plastizität, starken Durchzeichnung und Umrissbildung geprägt.

Hubers Malstil ist gekennzeichnet durch Korrektheit der Zeichnung sowie Sorgfalt und Detailtreue der Ausarbeitung – hierin spiegelt sich seine Ausbildung bei Bergmüller und an der Augsburger Akademie. Im Kolorit herrscht ein leichter, oft ockerfarbener Grundton vor.⁴⁶⁰ Den einzelnen Bildgegenständen weist der Freskant kräftige, leuchtende Lokalfarben zu, die er vom Hell zum Dunkel modelliert. Die „Farbigkeit wird von Hell-Dunkel-Gegensätzen bestimmt“⁴⁶¹, vor allem kontrastreich wallende Gewänder sind seine unverkennbare Eigenart. Meist platziert er silhouettenhafte Vordergrundfiguren als Dunkelheiten vor hellerem Grund.⁴⁶² Daneben ist eine links außerhalb des Bildfeldes angenommene Lichtquelle bildbestimmend.

In der Umsetzung der Bildprogramme hält sich Huber im Sinne größtmöglicher Verständlichkeit eng an die jeweilige Textvorlage, wobei im Vergleich mit dem Haupt- und Spätwerk ein größerer erzählerischer Aufwand sowie eine gewisse Detailfreude festzustellen sind. Wo er biblische und legendäre Ereignisse als religiöse Historien darzustellen hatte, öffnet er an den Decken jene eigenständigen Bildräume, die die

auch die Möglichkeit der malerischen Gestaltung von ungegliederten Deckenflächen (z. B. Augsburg, Maximilianstraße 48, und Osterbuch).

⁴⁶⁰ Vor allem die Wolken sind in reichen Abstufungen von Ocker-, Braun-, Grau- und Violetttönen gegeben. In der Brantonigkeit der Wolken sind Reminiszenzen an die süddeutsche Freskomalerei des Barock und Rokoko (vgl. Bergmüller, Holzer und Günther) zu erkennen.

⁴⁶¹ SPRANDEL 1994, S. 185.

⁴⁶² Wie bei seinem Lehrer Bergmüller sind die Repoussoirfiguren in gebrochenen, dunklen Farben gehalten.

„Architektur nach oben zwar himmlisch öffnen, gleichzeitig aber nur Bild bleiben, unabhängig vom gebauten Raum darunter“⁴⁶³. Dabei überwiegen Landschafts-⁴⁶⁴ und Himmelsräume, nur einmal findet sich ein architektonisch besetzter Raum in Hubers Frühwerk. Diese Außenarchitektur mit dekorativer und gliedernder Funktion, die ohne direkten Bezug zur gebauten Architektur ist, ist Teil der Bilderzählung und völlig vom realen Raum darunter gelöst. Ebenso führen auch die Himmelsräume nicht visionär in unendliche Höhen. Vielmehr ist in den geschlossenen Wolkendecken der Himmel zur Folie geworden.

Im freskalen Frühwerk zeigt sich Huber als getreuer und ausgesprochen fähiger Schüler sowohl seines Lehrers als auch seines Kollegen. Die Lehrzeit bei Bergmüller ist besonders im Figurenapparat und im akademischen Figuren- und Farbstil, der Bildanlage und verschiedenen Bildmotiven deutlich erkennbar, die Mitarbeit bei Göz in diversen Kompositionsprinzipien sowie in der Figurenbildung. Die architektonischen Illusionsmalereien stehen in Abhängigkeit von Bergmüller.⁴⁶⁵ Das Oberschönenfelder Deckenbild lehnt sich im untersichtigen, säulengerahmten Architekturmotiv in Kombination mit der begrenzenden Vorhangdraperie an Kompositionen des Lehrmeisters an. Auch die Figurenkomposition in geometrischen Grundformen verweist auf Bergmüller. Hingegen hat Göz bezüglich der Einansichtigkeit, Symmetrie und einfachen Erzählung entscheidend gewirkt. Vorbildhaft für Huber scheinen bei Göz auch die rahmenlose Gestaltung, die Stoffmodellierung oder etwa die Apostelköpfe von Amberg. Unabhängig davon konnten Motivübernahmen sowohl von Bergmüller- als auch von Göz-Stichen nachgewiesen werden.

Entsprechend dieser Abhängigkeit von zwei der Hauptmeister des augsburgischen Rokoko ist Huber in seinem Frühwerk vielfach dieser Tradition verhaftet. Hier sind seine Palette, die Transparenz der Farben oder die Raumschichtung durch Licht und Schatten zu nennen. Auch in den breiten Raum einnehmenden, detaillierten, mit

⁴⁶³ BAUER 1965, S. 26.

⁴⁶⁴ Die mit Stimmung und Atmosphäre erfüllten „natürlichen“ Schauplätze (vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 242) bestimmen ausschließlich das Frühwerk. In der Folgezeit kehrt sich dieses Verhältnis um: Die ausgedehnten Landschaftsräume verschwinden fast vollständig aus Hubers Werken, lediglich in den Ochsenhausener Armariumsfresken (F XIIIc) sowie dem Baidlkircher Hauptplafond (F XXVI, A) findet er noch zu ähnlich detaillierten Landschaftsschilderungen.

⁴⁶⁵ Die architektonischen Illusionsmalereien, z. B. von Augsburg, Maximilianstraße 48, und Osterbuch, erinnern in ihrem violetten Grundton an das Treppenhaufresko in der fürstbischöflichen Residenz in Augsburg, ein spätes Hauptwerk von 1752. Dagegen findet die von Bergmüller und Göz bevorzugte Untergliederung der Decke mittels ornamentaler Scheinarchitekturen bei Huber keine Fortsetzung.

Stimmung und Atmosphäre erfüllten Landschaftsschilderungen (Deubach, Denklingen) sowie in der Beibehaltung der Untersicht ist er dem Rokoko verhaftet.

Daneben aber manifestieren sich schon in Hubers ersten Werken Züge des Frühklassizismus. Zu erwähnen sind etwa die Betonung des plastischen Körpervolumens, welche in plastischer Hervorhebung der Körperformen zum Ausdruck kommt, und der statuarische Charakter in der Figurenbildung.⁴⁶⁶ In der Farbigkeit ist sein Einsatz klarer, entschiedener Farbtöne zu nennen. Kompositionell strebt er nach deutlichen, einfachen Lösungen⁴⁶⁷ und symmetrisch geklärten Bildanlagen. Auch in den Bildräumen, die in den Deckenfresken eröffnet sind, vermeidet Huber allen spätbarocken Überschwang. Wo er mit Architekturkulissen arbeitet, gestaltet er keine illusionierte Architektur, die den darunterliegenden Bau fortsetzt, sondern eine das Bild strukturierende, vom realen Bau gelöste Kulisse. Ebenso führen Hubers Himmelsräume nicht visionär in unendliche Höhen; vielmehr wird der Himmel in seinen annähernd geschlossenen Wolkendecken zum ‚natürlichen‘ Hintergrund. Aus dieser Tendenz zum Schließen des Himmels folgt, dass er oft nur mehr zurückhaltend als Folie für Erscheinungen von Engeln o. ä. benutzt wird. Die zunehmende Abkehr von Visionärem, Übernatürlichem, Allegorischem zugunsten der plausiblen Darstellung von Gegenständlichem, Diesseitigem markiert die fortschreitende Abwendung vom Illusionismus. Formale Konsequenz dessen ist die Entwicklung der Bildanlage hin zum Quadro riportato. Sie äußert sich im durchgängig einansichtigen Bildaufbau, in der Betonung der Bildhaftigkeit durch einen klar begrenzenden Rahmen⁴⁶⁸ und der Abmilderung der Untersicht zum Schrägsichtbild. In der Summe der Gestaltungsprinzipien, die einen Umbruch in der Kunst deutlich werden lassen, entspricht Hubers Frühwerk den Forderungen der Zeit nach einer für den Betrachter leicht ablesbaren und verständlichen Malerei.

Seine Bilderfindungen, die „noch der Welt des späten Barock und Rokoko verhaftet“⁴⁶⁹ sind, sich jedoch „allem Überschwang (...) zugunsten einer subtileren Empfindsamkeit“⁴⁷⁰ fernhalten, könnte man als „purifiziertes Rokoko“⁴⁷¹ bezeichnen.

⁴⁶⁶ Vgl. SPRANDEL 1994, S. 188.

⁴⁶⁷ Diese resultiert einerseits aus der inhaltlichen Reduzierung – teilweise sogar einer „Profanisierung“ – im Vergleich zu den komplizierten allegorischen Programmen etwa Asams oder auch noch Johann Zicks, sowie andererseits aus einer Beschränkung auf das Wesentliche – in Form einer Reduzierung des Figurenpersonals sowie der Vermeidung von Allegorien.

⁴⁶⁸ Der Bilderrahmen fungiert als klare Begrenzung der gemalten Bildwelt. Die Rahmen sind allesamt vielfach geschwungen, mit Ausnahme der kreisrunden Kuppelflächen.

⁴⁶⁹ BUSHART 1995, S. 83.

⁴⁷⁰ Ebenda.

In diesen Wesenszügen seiner Anfangsjahre fand Johann Joseph Huber auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform durchaus zu einem unverkennbar persönlichen Stil. Zu würdigen ist hierbei, wie früh er – aus der Auseinandersetzung mit den Einflüssen seiner Lehrer und den aktuellen Strömungen – zu einer zeitgemäßen, fortschrittlichen Kunstauffassung gelangte. Schon in den 1760er Jahren vertrat er eine künstlerische Position, die sich ab dem folgenden Jahrzehnt als die maßgebliche durchsetzen sollte.⁴⁷²

⁴⁷¹ BUSHART 1995, S. 83.

⁴⁷² In diesem Zusammenhang rühmte bereits Sprandel Hubers „Gespür für die Vorwegnahme von stilistischen Entwicklungen, die bei anderen zeitgenössischen Künstlern erst zu einem späteren Zeitpunkt einsetzen“ (SPRANDEL 1994, S. 198).

1.2 Die Jahre 1771–83

Hubers Leistung in Oberschönenfeld dürfte dazu geführt haben, dass ihm nun auch in Augsburg eine erste monumentale Aufgabe übertragen wurde, das Kuppelfresko des Jüngsten Gerichts in der kath. Friedhofskirche St. Michael (1771/72). In der Folge dehnte sich Hubers Wirkungskreis von der näheren Umgebung Augsburgs bis in die entlegensten Winkel des augsburgisch-hochstiftischen Gebiets aus. 1774 malte er die Kapelle des Priesterseminars in Pfaffenhausen (Lkr. Unterallgäu) und die Pfarrkirche Unterdießen (Lkr. Landsberg) aus. Zwischen 1775–77 entstanden drei Kolossalfresken in der Pfarrkirche Wiesensteig (Lkr. Göppingen). Daran schlossen sich die Freskierungen der Pfarrkirchen in Langweid (1777, Lkr. Augsburg), Trugenhofen (1781, Lkr. Heidenheim) und Pfaffenhausen (1782, Lkr. Unterallgäu) an. Den Abschluss dieser Phase bilden zwei profane Werke, die Ausmalung der Jagdzimmer auf Schloss Duttonstein (Lkr. Heidenheim) sowie der zerstörte Plafond im Saal der Augsburger Stadtakademie (beide 1783).

1.2.1 Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael (Fv IV)

Die kath. Gottesackerkirche St. Michael in Augsburg ist, da sie unter den Zeitläufen schwer zu leiden hatte, ein unbekanntes Kleinod des Augsburger Barock geblieben. Der erste Bau, kurz nach Anlage des Friedhofs der Katholiken vor den westlichen Toren der Stadt durch Elias Holl errichtet (1603–05), wurde im Dreißigjährigen Krieg 1632 von den Schweden niedergerissen.⁴⁷³ Der zweite Kirchenbau fiel 1703 den Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges zum Opfer. 1712 wurde das dritte Gotteshaus, eine längsovale Zentralanlage mit portikusähnlichem Vorbau, konsekriert. Nachdem das Kirchendach ruinös und die bestehende Malerei durch eindringendes Wasser schadhafte geworden war, wurde eine Erneuerung der Malerei sowie der Dachdeckung in Erwägung gezogen. Im April 1771 übersandten die „Deputierten über dem Cathol: GottesAcker“⁴⁷⁴ an den kath. Geheimen Rat eine Anzeige und Anheimstellung inklusive der Überschlüge von Maurermeister Johann Bernhard Nigg und Kunstmaler Johann

⁴⁷³ Diese Anlage fällt in eine Periode des Erstarkens des katholischen Glaubens in Augsburg. Damit eng verbunden sind die Niederlassung der Jesuiten im Jahre 1582 sowie die Klosterneugründungen der Dominikanerinnen, Franziskaner und Kapuziner. Auf Befehl des schwedischen Ingenieurs Traitoriens mussten „wegen der Befestigung, zur Sicherheit der Stadt auf 500 Schritt von den Stadtgraben alle Häuser u. a. binnen acht Tagen niedergerissen werden“ (*Der Schwäbische Postbote*, 39. Jg., 1905, Nr. 133, S. 930).

⁴⁷⁴ StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Dokument vom 20. April 1771).

Joseph Huber. Darin wurde darauf hingewiesen, dass das bestehende Deckenbild von „Lederer ser schlecht [ist], und so ausgefallene Mahlerey das viele schwangere frauen sich nicht getrauen in die Kirche zu gehen, um solche nicht von ungefär zu gesicht zu bekommen“⁴⁷⁵. Aufgrund der Beschädigung sowie ihrer geringen Wertschätzung wurde beabsichtigt

„die alda befindliche Mahlerey heruntergehauen und neyerlich gemahlen würde, und dieses umso mehr, als vor dieses geld sich schwerlich so bald ein so gut und KunstMahler hervorthun wird, auch diese Kürche allein von darum von ermelten Herrn Hueber, nach dessen gegen uns gemachten Hieration, um dieses gelt gemahlet wird, sich wegen viel dahin komenden fremden in der weiten welt bekannt und Ehre zu machen“⁴⁷⁶.

Huber scheint noch im selben Jahr mit der Ausmalung der Kuppel beauftragt worden zu sein, da im Rechnungsbuch des Jahres 1771 Ausgaben in Höhe von 300 Gulden für den Kunstmaler verzeichnet sind. 1772 erhielt er nach Vollendung des Werkes weitere 500 Gulden.⁴⁷⁷ Jedoch war auch dem Huber’schen Deckengemälde keine Dauerhaftigkeit beschieden. Beim Bombenangriff des 27. Februars 1944 wurde die Dacheindeckung schwer beschädigt, sodass eindringendes Niederschlagswasser das Fresko zerstörte und 1951 zur Abnahme desselben führte, da eine Wiederherstellung unmöglich schien.⁴⁷⁸ Erhalten geblieben sind neun Freskenfragmente, die im Augsburger Maximiliansmuseum sowie beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München verwahrt werden.⁴⁷⁹ Einen sehr guten Eindruck von diesem verlorenen Deckenfresko vermitteln historische Aufnahmen.⁴⁸⁰

Der Funktion einer Friedhofskapelle entsprechend hatte Huber das Thema des Jüngsten Gerichts (Fv IV, A) zu gestalten. Die Kuppelausmalung bereitete er in einer ovalen Ölskizze, die sich als Leihgabe der Friedhofsverwaltung im Augsburger Diözesanmuseum St. Afra befindet, vor.⁴⁸¹ Das Weltgericht entwickelt sich über einer umlaufenden, dunklen, irdischen Randzone in einen wolkenbewegten Heilighimmel, in dessen Zentrum der Weltenrichter auf dem Regenbogen⁴⁸² thront. Mit der erhobenen

⁴⁷⁵ StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Dokument vom 20. April 1771).

⁴⁷⁶ Ebenda.

⁴⁷⁷ StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Jahres Rechnung über alle Einnahms und Ausgab des Catholischen Gottes-Ackers vor Gögginger Thor gelegen pro a. 1771 und 1772).

⁴⁷⁸ Vgl. RÖBLE 2004, S. 60 f.

⁴⁷⁹ Siehe hierzu die Gesamtaufnahme mit Lokalisierung der Entnahmestellen im Werkkatalog, Fresken, zerstörte und verlorene Werke, Fv IV.

⁴⁸⁰ Siehe hierzu Werkkatalog, Fresken, zerstörte und verlorene Werke, Fv IV.

⁴⁸¹ Siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, ÖS-Fv IV.

⁴⁸² Der Regenbogen, als Zeichen der göttlichen Herrlichkeit, verweist auf den Himmel als Ort der Wiederkehr Christi, die dem Gericht vorausgeht.

rechten Hand und der gesenkten Linken scheidet er die Welt in einen erlösten Teil zu seiner Rechten bzw. einen Verdammten zu seiner Linken. Unter ihm knien auf Wolkenbänken Maria und Johannes d. T. als Fürbitter. Zwischen ihnen halten Engel das Kreuz als Siegeszeichen hoch aufgerichtet empor. Hauptfigur der Erdenszenerie ist der Erzengel Michael als „Seelenwäger“⁴⁸³ (Hiob 31,6). Als Pendant auf der gegenüberliegenden Schmalseite ragt düster ein steinernes Monument auf, das an Grabdenkmäler erinnert und den von Christus überwundenen Tod darstellt. Seitlich davon steigen die von den Posaunen der Engel erweckten Toten aus ihren Särgen.

Der Entwurf wurde, wie die Fotoaufnahmen des zerstörten Freskos zeigen, nahezu unverändert ausgeführt. Huber nahm nur wenige kleine Veränderungen vor. So erweiterte er die terrestrische Zone, vernachlässigte eine unten rechts im Hintergrund angedeutete Baulichkeit, fügte auf der rückwärtigen Schmalseite zwei Posaunenengel hinzu und wandelte die Haltungs- und Bewegungsmotive der beiden anderen Posaunenengel ab. Da die Komposition sonst detailgetreu in das Fresko umgesetzt wurde, lässt sich auch für die Farbigkeit vermuten, dass man von der Ölskizze auf das ausgeführte Werk schließen kann. Demnach war das Fresko von einem zwischen grünlich-grau und ocker-braun changierenden Grundton geprägt, aus dem sich in der südlichen Hälfte, die die Hauptansicht darstellt und die Hauptfiguren enthält, als vereinzelte Farbakzente kräftiges Rot und Dunkelblau abheben.

Ikongraphisch greift Huber die geläufigen Inhalte auf, wie sie in den entsprechenden Bibelstellen erwähnt sind. Neben der Erscheinung Christi, der Deesis, dem Kreuz als Zeichen des Menschensohnes und dem Seelenwäger Michael sind auf einem Wolkenring Apostel und Heilige als weitere Fürbitter der Menschheit dargestellt. Etwas unterhalb folgen die Posaunenengel, die in alle vier Himmelsrichtungen blasen, um die Toten aus ihren Gräbern zu erwecken, sowie Märtyrerengel, die auf der Seite der Seligen Palmzweig bzw. Blitzbündel und Flammenschwert auf der Seite der Verdammten halten. In der irdischen Zone werden zur Rechten Christi die demütig anbetenden Erlösten von Engeln ins Paradies geleitet, rechts stoßen und zerren Dämonen mit Fledermausflügeln die Verdammten in den flammenden Höllenrachen.

⁴⁸³ Das Motiv der Waage fehlt, jedoch ist die Seelenwägung durch die händescheidende Geste angedeutet.

Huber hatte in St. Michael einen ovalen Zentralraum auszugestalten. Entsprechend dieser Raumform konzipierte er ein rundumansichtiges Deckenbild⁴⁸⁴, das zugleich aber durch eine starke Betonung der Längsachse eine klare Ausrichtung nach Süden erfährt. Die Achse Grabmonument-Christus-Kruzifix-Michael schließt sich mit dem Hochaltarbild⁴⁸⁵ zur Hauptansicht dieses Zentralbaus zusammen. Zu der bildbestimmenden Längsachse komponiert Huber als leichtes Gegengewicht eine Querachse, die sich aus den Deesisfiguren mit Wolkenbänken und dem Kreuzquerbalken formiert.

Konstitutiv für das Fresko aber ist neben der Längsachse die Konzentrik der Bildanlage, von dem außen umlaufenden terrestrischen Streifen über den ovalen Ring der Heiligen im Himmel bis zur kreisrunden Glorie um Christus im Zentrum. Hier im Lichtzentrum liegt zugleich der höchste Punkt der Komposition, die in ihrer konzentrischen Staffelnung⁴⁸⁶ barocken Höhenillusionismus ausbildet, ohne dabei etwa durch übertriebene Untersicht oder extreme Entfernung die Anschaulichkeit zu verlieren.

Auf die Ovalstrukturen im Bild nimmt die dominierende Hauptachse Einfluss. Die Heiligen und Engel im Himmel sind um die Längsachse symmetrisch gruppiert. Solche symmetrischen Entsprechungen finden sich auch auf dem Erdstreifen, etwa in den aufgestellten Sargdeckeln. Vor allem aber wirkt sich hier die inhaltliche Komponente dieser Achse aus, mit der ein Rechts und ein Links ausgebildet ist, die die Scheidung in die Seite der Gerechten und der Verdammten verdeutlicht.⁴⁸⁷

Allansichtigkeit und Hauptansicht sind in diesem Werk Hubers – dem ersten, in dem er sich mit der Rundumansichtigkeit eines Zentralraums auseinanderzusetzen hatte – auf komplexe Weise miteinander verschränkt. In der Perspektivanlage dieses Freskos, das ohne Scheinarchitekturen auskommt, sind zwei Bereiche zu unterscheiden. Auf dem nach hinten abfallenden Erdstreifen am Rand bedient sich Huber der Schrägsicht, die diese Zone, die dereinst den Auferweckten gehören wird, näher an den Betrachter rückt. Dagegen gestaltet er die Figuren im Heiligenhimmel naheliegenderweise stark

⁴⁸⁴ Hierbei handelt es sich um die einzige rundumansichtige Komposition im Werk Hubers. Lediglich im Baidlkircher Langhausfresko (F XXVI, A) ist ein umlaufender Erdstreifen bzw. eine damit verbundene Allansichtigkeit angedeutet.

⁴⁸⁵ In seiner Funktion als Töter des höllischen Drachens, des Teufels, ist Michael auf dem direkt darunter hängenden Hochaltarblatt, dem Engelsturz von Matthias Kager (um 1613), dargestellt.

⁴⁸⁶ Die Wolkenringe und das Personal an Engeln und Heiligen sind konzentrisch gestaffelt.

⁴⁸⁷ Der Achsensymmetrie bzw. Spiegelbildlichkeit folgend, entsprechen sich die gegenüberliegenden Figuren in ihren Umrissen: beispielsweise Engel und Teufel seitlich des Postaments oder einem unter der Last des Grabdeckels auferstehenden Seligen rechts, ein in ein geöffnetes Grab flüchtender Verdammter links. Zahlreiche weitere Beispiele könnten angeführt werden.

untersichtig. Dass der Übergang mühelos gelingt, ist nicht zuletzt einem geschickten Kunstgriff zu verdanken. Die vier Posaunenengel, die zwar in der Himmelszone schweben, sich aber auf die irdische Sphäre beziehen und dieser auch am nächsten sind, gestaltet Huber annähernd in gleicher Weise wie die schrägsichtigen Figuren auf der Erde. So vermitteln die Engel unmerklich von diesen zu den untersichtigen Figuren im Himmel darüber.

Greift Huber in der Perspektivanlage dieses Himmelsbildes auf die gängigen Gestaltungsprinzipien des süddeutschen Rokoko zurück, erweist er sich in der Erzählung und teilweise auch in der Figurenbildung wiederum als moderner, zum Klassizismus tendierender Künstler. Zum einen deutet sich in Figuren wie dem linken Posaunenengel der Hauptansicht der beruhigte und präzise konturierende Stil des Frühklassizismus an. Akademisches Aktstudium dokumentieren die greifbar modellierten Darstellungen menschlicher Körper, die in großer Variationsbreite gegeben sind.

Andererseits aber ist auch die Bilderzählung geklärt und beruhigt. Schon die Heiligen im Himmel sind in überschaubarer Anzahl und nicht in kompliziert gestaffelter Anordnung vorgeführt. Engel tauchen nur da auf, wo sie eine echte Funktion erfüllen, auf herumschwirrende Putten wird gänzlich verzichtet.

Auch die Unruhe dramatisch erregter Szenen um die Verdammten des Gerichts ist hier reduziert. Selbstredend ist, gegenüber dem ausgeglichenen Zug der glückselig-andächtigen Gerechten zum Paradies, die Szene mit den Verdammten nervöser, bewegter, finden sich hier die obligatorischen Gestaltungen von Entsetzen, Schrecken und Gewalt.⁴⁸⁸ Aber Huber beschränkt dies auf klar konturierte Einzelfiguren. Die exaltierte Theatralik von Bildern, „die lustvoll die höllischen Qualen ausmalen und die Bestürzung der Verdammten in ihren verzerrten Mienen wiedergeben“⁴⁸⁹, ist hier deutlich abgemildert. Gänzlich verzichtet der Freskant, im Unterschied zu barocken Gerichtsgemälden⁴⁹⁰, auf die Darstellung auffahrender Seliger oder hinabstürzender

⁴⁸⁸ Die Gruppe der Seligen ist durch ruhige und verhaltene Bewegungen charakterisiert. Sie sind überwiegend mit betenden Händen, nach oben erhobenen Blicken und glatten Frisuren gegeben. Dagegen zeichnet sich die Gruppe der Verdammten durch bewegte, abwehrende und verrenkte Körperhaltungen aus. Diesen entsprechen die schmerzverzerrten und gequälten Gesichter und die wild durcheinander fliegenden, zerzausten Haare.

⁴⁸⁹ KNOLLER 2006, S. 6.

⁴⁹⁰ Die barocken Gerichtsdarstellungen greifen etwa auf Michelangelo, Sixtinische Kapelle (1535–41) im Vatikan, oder Peter Paul Rubens großes Jüngstes Gericht, 1616, Leinwand, 606 x 460 cm, München Alte Pinakothek, Inv. Nr. 890, oder kleines Jüngstes Gericht, um 1618–20, Holz, 183 x 120 cm, München Alte Pinakothek, Inv. Nr. 611, zurück.

Verdammter. Auch werden die Höllenqualen und das Fegefeuer nicht zum beherrschenden Motiv. Huber beschränkt die Szenen von Bestrafung und Belohnung auf die Randzonen und stellt sie einander in symmetrischer Ausgewogenheit gegenüber.⁴⁹¹ Dadurch gewinnt das Bildzentrum seine beherrschende Bedeutung. Christus ist hier völlig isoliert dargestellt. Der auferstandene Christus⁴⁹² am „Ort der schon Vollendeten“⁴⁹³ ist der Zielpunkt der Bildanlage, der Betrachtung. Weder die Bestrafung der Verdammten noch die Belohnung der Gerechten bilden die zentrale Bildaussage, sondern die Auferstehungs- bzw. Erlösungshoffnung, die durch die Fürbitter, das siegreiche Kreuz und den auferstandenen Christus gesichert ist. Damit sind Auferstehung, Jüngstes Gericht und Erhöhung des Kreuzes in allegorischer Komposition vereint.⁴⁹⁴

Huber gelingt in St. Michael eine übersichtliche, in ihren Möglichkeiten dramatischer Theatralik zurückgenommene, in ihrer Komposition schlüssig geklärte Darstellung des Sujets. Er hat „keine Freude mehr an der Pädagogik der Verzweiflung und des Schreckens“⁴⁹⁵.

Was die malerische Wirkung und die Farbgestaltung des Freskos angeht, sind wir auf ältere Zeugnisse angewiesen. Demnach zeichnete sich das Kuppelgemälde durch „richtige Zeichnung und gutes Colorit“⁴⁹⁶ aus und wirkte „in seiner erhabenen Farbgebung wirklich großartig“⁴⁹⁷. Heute vermitteln lediglich die erhaltenen Freskoreste einen Eindruck vom Farbcharakter des zerstörten Werkes und bestätigen die in der Ölskizze vorherrschende dezente, erdfarbene Tonigkeit zwischen grünlich-grau und ocker-braun mit kräftigen Farbakzenten an den Draperien – Merkmale, die bereits

⁴⁹¹ So sind auch, entgegen der Darstellungstradition, Paradies und Hölle nicht durch Landschaft o. ä. kenntlich gemacht, vielmehr ist die terrestrische Zone fast identisch dargestellt.

⁴⁹² Entgegen der Darstellungstradition sind die Arma Christi (Mt 24,30), mit Ausnahme des Kreuzes, nicht dargestellt. Somit ist die Ikonographie weiter vereinfacht.

⁴⁹³ KNOLLER 2006, S. 6.

⁴⁹⁴ Das Huber'sche Kuppelgemälde entspricht in der Bildanlage mit Christus, der vom Raum aus den Mittelpunkt bildet, um welchen „sich in sphärischen Kreisen das Geschehen des Jüngsten Tages, die Scheidung der Seligen und Verdammten, ohne den langen Weg zum Himmel und ohne den Höllensturz der Verdammten aus der Höhe des Herrn“ (SPIEKERKÖTTER, GISELA: *Die Darstellung des Weltgerichts von 1500–1800 in Deutschland*, Düsseldorf 1939, S. 73) vollzieht, der Darstellungstradition der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts. Als Beispiele sind das Deckenfresko (1737) von Paul Troger (1698–1762) in der gräflich kufstein'schen Grabkapelle in Röhrenbach, die Kuppelfresken von Johann Bergl (1718–1789) in Tenneberg (Österreich) sowie jenes (1780) von Joseph Schwarz oder Georg Franz Unruh in Untergriesbach als auch das Fresko im Laienschiff (1778–80) der Klosterkirche in Wiblingen von Januarius Zick anzuführen, wobei in Wiblingen das Jüngste Gericht mit der Verherrlichung des Kreuzes verbunden ist (vgl. SPIEKERKÖTTER 1939, S. 70 ff.).

⁴⁹⁵ KNOLLER 2006, S. 6.

⁴⁹⁶ HUBER 1817, S. 359.

⁴⁹⁷ *Der schwäbische Postbote*, 39. Jg., 1905, Nr. 133, S. 931.

in Hubers vorangegangenen Werken zu beobachten waren. Das Kolorit des Höllenfeuers ist in einer den Engelstürzen von Denklingen (F III, A) und Osterbuch (F IV, A) vergleichbaren rötlich-violetten Brauntönigkeit denkbar.

Entgegen der rühmenden Behauptung Wehrlins, dass die „Kuppel in der Todtenkapelle vor dem Göckinger Thor, (...) die Auferstehung der Todten, nach Michel Angelo“⁴⁹⁸ vorstelle, liegt ein Vergleich mit Werken von Hubers Lehrer Bergmüller näher. Johann Georg Bergmüller hatte 1726–32 in der ehemaligen Augustinerchorherrenkirche Hl. Kreuz in Augsburg einen umfangreichen Freskenzyklus geschaffen. Dieser in den Schiffen der Verehrung und Verherrlichung des Kreuzes gewidmete Zyklus umfasste im Mittelschiff ein Jüngstes Gericht (Taf. 8). Die 1944 zerstörten Fresken sind durch Kupferstiche überliefert.⁴⁹⁹ Vor allem bei der zentralen Deesis-Gruppe und dem zu Füßen Christi aufgerichteten Kreuz griff Huber auf die Komposition seines Lehrers zurück.⁵⁰⁰ Auch folgt die Armhaltung Christi sowie die Anlage – links die Seligen, rechts die Verdammten – dem Vorbild. Bildmotive wie die zum Gericht blasenden Posaunenengel und die Sargdeckel beiseite schiebenden Auferstehenden verweisen zudem auf das elfte Blatt des *Symbolum Apostolicum* (Taf. 26).

Im Rückgriff auf dieselben Stichvorlagen Bergmüllers ist die Ähnlichkeit von Hubers Weltgerichtsfresko mit jenem von Franz Martin Kuen in der kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Hl. Kreuz in Mindelzell (Lkr. Günzburg) von 1750 zu vergleichen (Taf. 9).⁵⁰¹ Beiden Deckenbildern sind Rundumansichtigkeit, konzentrischer wolkenbewegter Heilighimmel, regenbogenthronender Auferstandener, Zweiteilung in Verdammte und Selige sowie das Motiv des zu Füßen Christi emporragenden Kreuzes gemeinsam. Eine Abhängigkeit von Kuens Fresko ist aber nicht festzustellen. Das Ebenmaß in Hubers Komposition ist in dem viel weniger streng komponierten, noch ganz dem Rokoko verhafteten Werk Kuens nicht zu finden, das Geschehen auf dem Erdstreifen ist weder rundum geschlossen, noch werden die Seligen in den Himmel

⁴⁹⁸ *Chronologien. Ein periodisches Werk von Wehrlin*, Bd. 6, Frankfurt/ Leipzig, 1780, S. 126.

⁴⁹⁹ EPPLE, ALOIS: *Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 28. Jg., 1994, S. 301–320.

⁵⁰⁰ Jedoch muss bezüglich der Hauptgruppe – des auf dem Regenbogen thronenden Christus, flankiert von Maria und Johannes d. T. und Heiligen – auch das siebte Blatt des *Symbolum Apostolicum* (Taf. 22) erwähnt werden.

⁵⁰¹ Zu den Motivvorlagen Kuens siehe KUNZE, MATTHIAS: *Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn*, Katalog zur Ausstellung im Heimatmuseum Weißenhorn, Weißenhorn 1992 (Kataloge des Museums Weißenhorn, Bd. 3), S. 84 f. und HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 2004, S. 481 f.

erhoben.⁵⁰² Dagegen sind Rückgriffe Hubers auf bereits erprobte Lösungen in eigenen früheren Werken festzustellen. So erinnert der mit ausgebreiteten Armen rücklings zu Boden stürzende Verdamnte an die Gestalt Luzifers in Denklingen und Osterbuch (F III und IV, A). Auch beim Erzengel Michael handelt es sich um einen Verwandten der Gestalten in Denklingen und Osterbuch. Die Gruppe der kreuztragenden Engel ist mit geringfügigen Abweichungen Hubers Werk in Deubach (F II, A) entlehnt.⁵⁰³

In der Übernahme einzelner Elemente von Bergmüller und in der Fortschreibung eigener Gestaltungsmuster ist, so ist zusammenfassend zu konstatieren, Huber in dem Kuppelfresko der Augsburger Gottesackerkirche eine eigenständige, bedeutende Komposition von schlüssiger Einheitlichkeit gelungen. Es ist – nach einigen kleineren Werken⁵⁰⁴ – sein erstes großes Werk in Augsburg, das ihm zugleich viel Lob und Ehre bescherte.⁵⁰⁵

Der Verlust dieses hochgeschätzten Weltgerichtsfreskos, „das in seinem dramatisch visionären Charakter seinesgleichen sucht“⁵⁰⁶, wiegt umso schmerzlicher, da Augsburg neben den Fresken von St. Moritz, Hl. Kreuz und St. Stephan hier „das eindrucksvollste Denkmal seiner einst weitberühmten barocken Kunst der Deckenmalerei, ein Werk, das auch thematisch die erschütterte Stimmung der Zeit vor dem Ausbruch der französischen Revolution uns ausdrückte“⁵⁰⁷, verloren hat. 2001/02 wurde es rekonstruiert; daneben haben sich noch die fünfzehn Kreuzwegstationen⁵⁰⁸ aus Hubers Hand in St. Michael erhalten.

Die Bedeutung des Kontraktes lässt sich bemessen, wenn man sich die Situation in Augsburg vergegenwärtigt. Nach der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁵⁰⁹ waren

⁵⁰² Vgl. dazu Blatt sieben des *Symbolum Apostolicum* (Taf. 22). Eher könnte – in der Konzeption des auf dem weit hinabgezogenen Regenbogen isoliert im Bildzentrum sitzenden Christus Johann Baptist Zimmermanns Fresko im Hauptraum der Wieskirche (1753) als weiteres Vorbild anzunehmen sein.

⁵⁰³ Bei einem Vergleich der Ölskizze ist die direkte Übernahme aus dem Deubacher Fresko evident. Im Fresko drehte Huber den linken Engel von der Rücken- in eine Frontalansicht.

⁵⁰⁴ Darunter das Fassadenfresko an der Apotheke auf dem Brodmarkt (1757, FvF I), die Kapelle des kath. Armenhauses (1759, Fv I), das Treppenhausfresko in der Maximilianstraße 48 (1764, F I), zwei Fresken in der fürstbischöflichen Hofkapelle (1768, Fv II) und das Schutzengelaltarblatt in der Jesuitenkirche (1769, Gv1).

⁵⁰⁵ Vgl. HUBER 1817, S. 359.

⁵⁰⁶ KNIPPING, DETLEF: *Die katholische Friedhofskirche St. Michael – ein wenig bekanntes Kleinod des Augsburger Barock*, S. 6, in: BLfD, Objektakt, Augsburg St. Michael. Der Autor meint in dem Fresko eher das barocke Erbe wahrnehmen zu können, vgl. auch: Das „noch aus barocker Ekstase und Empfindungskraft lebende große Gerichtsfresko“ (SCHINDLER 1963, S. 302) steht „noch ganz in der dynam. Rokokotradition“ (BAER/ BELLOT/ FALK 1985, S. 177).

⁵⁰⁷ LIEB 1949, S. 17.

⁵⁰⁸ Siehe Werkkatalog Gemälde, gesicherte Werke, G14–G28.

⁵⁰⁹ Bergmüller hatte 1721 die Marienkapelle im Dom, 1723 die Barfüßerkirche, 1725 St. Ursula, 1728 St. Katharina, 1730 evang. Hl. Kreuz und St. Maria Stern, 1732 kath. Hl. Kreuz, 1748 St. Anna und 1752 die

Aufträge rar geworden. Neben St. Michael waren lediglich die Jesuitenkirche St. Salvator (1764/65, Göz unter Mitarbeit Hubers), der Kongregationssaal der Jesuiten (sog. Kleiner Goldener Saal, 1765, Günther) und St. Peter am Perlach (1773, Christian Erhardt) auszumalen. Bei der Vielzahl der in Augsburg ansässigen Maler, die teilweise ins Umland oder gar ins Ausland ausweichen mussten, um sich zu ernähren (wie z. B. Joseph Christ), ist ein starker Konkurrenzkampf um diese großen, wichtigen und prestigeträchtigen Aufträge anzunehmen.⁵¹⁰ Umso schwerer wiegt die Entscheidung für Johann Joseph Huber, der mit Hilfe dieses Auftrages erhoffte, „sich wegen viel dahin komenden fremden in der weiten welt bekannt und Ehre zu machen“⁵¹¹.

Das monumentale Weltgerichtsfresko wurde eines seiner Hauptwerke, nicht nur aufgrund der Bedeutung des Auftrags, sondern vor allem wegen dessen künstlerisch herausragender Bewältigung, in der sich „sein Talent in der Vorstellung des jüngsten Gerichts durch die ganze Anordnung, Verbindung der Gruppen, den Ausdruck der Leidenschaften, wie richtige Zeichnung und gutes Colorit vortheilhaft“⁵¹² bewährte. Schon 1780 wurde Hubers Leistung in diesem Meisterwerk erkannt und bemerkt, dass die „Kuppel der Todtenkapelle vor dem Gögginger Tor (...) mit ungemeinem Fleiß und Wahrheit ausgeführt“⁵¹³ sei.

1.2.2 Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich (F VI)

1774 veranlasste Fürstbischof Klemens Wenzeslaus (1768–1812) die Vollendung der Kapelle des Priesterseminars in Pfaffenhausen (Lkr. Mindelheim). Die Kapelle war 1744/45 durch den Wessobrunner Baumeister Josef Schmuzer (1683–1752) errichtet worden. Sein Sohn Franz Xaver Schmuzer (1713–1775) hatte sie in Formen des reifen Rokoko ausstuckiert.⁵¹⁴ Es folgten der Hochaltar von Ignaz Wilhelm Verhelst (1729–1792) sowie die Fresken und das Hochaltarblatt von Huber. Von Mai bis November des Jahres 1774 war Huber in Pfaffenhausen tätig.⁵¹⁵ Neben den Arbeiten für die Kapelle malte er noch „10 Schild in das Fürstenzimmer (4 fl)“ und „in die Bibliothek (...) 18

fürstbischöfliche Residenz freskiert. Nach Bergmüller-Entwürfen malte 1724 Aloys Mack die Dominikanerkirche St. Magdalena aus.

⁵¹⁰ Vgl. KRÄMER, GODE: *Matthäus Günther: Leben, Kunst, Wirkung*, in: Ausst. Kat. Günther 1988, S. 29.

⁵¹¹ StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Schriftstück vom 20. April 1771).

⁵¹² HUBER 1817, S. 358 f.

⁵¹³ *Chronologen. Ein periodisches Werk von Wekhrlin*, Bd. 6, Frankfurt/ Leipzig 1780, S. 126.

⁵¹⁴ Vgl. HABEL 1971, S. 405 f. – DEHIO 1989, S. 868 f.

⁵¹⁵ Ihm wurden „bei Malung der Kapelle 10 Maß Wein verabreicht“ (SCHÖTTL 1959/61, S. 44). Daneben erhielt der Pfaffenhausener Maler Franz Horn „für Farbenreiben und andere Dienste ‚bei Malung der Kapelle‘ 13 fl. 36 kr.“ (SCHÖTTL 1959/61, S. 44).

Schilde (9 fl)⁵¹⁶. Ob es bei der Auftragsvergabe an Huber besonderer Vermittlung bedurfte, ist nicht bekannt.⁵¹⁷

Das 1734/35 gegründete Priesterseminar diente der Einführung der am Jesuitenkolleg in Dillingen ausgebildeten Priester in die praktische Seelsorge. Die Kapelle, die dem Augsburger Bistumspatron St. Ulrich geweiht ist, wurde von den Seminaristen nicht nur zur Messfeier, sondern auch als Ort des Gebets und der Kontemplation genutzt, weshalb das Bildprogramm von großer Wichtigkeit war. Es war der Schilderung eines vorbildhaften Lebens⁵¹⁸ und der Verklärung des hl. Ulrich gewidmet.

Der Kapellenbau präsentiert sich als Zentralraum über einem leicht ins Längsoval gestreckten Grundriss. Im kreisrunden Kuppelbild (F VI, A) konstruiert Huber eine imposante Illusionsarchitektur. Über den Pendentifs – und damit auch über den Pfeilern – ragen in starker Untersicht gemalte Pfeiler auf, genauer: kräftig profilierte Kämpferblöcke mächtiger Pfeilermassive. Sie sind zentralperspektivisch auf einen in der Gewölbemitte liegenden Fluchtpunkt konstruiert. Darüber spannen sich Korbbögen, die sich zu einem Baldachin verbinden. In dessen Mitte wiederum ist eine Pendentifkuppel ausgebildet. Von einem runden, goldenen Rahmen eingefasst erscheint dort zwischen Engeln in himmlischer Sphäre das Glorienbild des Titelheiligen.

Der Gelehrsamkeit eines Priesterseminars wird Huber mit einer komplexen Bild-im-Bild-Struktur gerecht. Zu betrachten ist hier zunächst die perfekt ausgeführte, so kraftvolle wie luftige Scheinarchitektur. Sie erweitert den für sich schon steil proportionierten zylindrischen Zentralraum illusionistisch noch einmal in die Höhe. Beim Pfeilerbaldachin ist dabei keine Nachbildung der Realarchitektur angestrebt. Ein bruchloser Übergang von den tatsächlichen zu den gemalten Pfeilern war innerhalb einer Pendentifkuppel unmöglich, und so lässt Huber seine Pfeiler für den Betrachter hinter dem Kuppelrand emporwachsen. Eine Verschmelzung der realen und der gemalten Architektur zu einem einheitlichen malerischen Raumerlebnis im Sinne des römischen Freskanten und Perspektivtheoretikers Andrea Pozzo findet somit nicht statt.

⁵¹⁶ Vgl. SCHÖTTL 1959/61, S. 44, sowie Werkkatalog, Fresken, zerstörte Werke, Fv V.

⁵¹⁷ Denkbar ist eine Empfehlung durch Verhelst, beide Künstler hatten bereits in Deubach (1765) und Oberschönenfeld (1770) zusammengearbeitet. Möglicherweise hatte aber auch die Augsburger Bankiersfamilie Obwexer vermittelt. Die Förderung Hubers durch die Obwexer ist bei der Pfarrkirche von Pfaffenhausen (1782) und in Maria Dorfen (1786) nachzuweisen. Beim Pfaffenhausener Priesterseminar trat die Familie Obwexer nachweislich durch eine Stiftung von Johann von Obwexer in Erscheinung, wodurch eine Vermehrung der Zahl der Seminaristen ermöglicht wurde.

⁵¹⁸ Bischof Ulrich wurde als ein Mann verehrt, „der in jedem Alter und in jedem Stande untadelhaft, rechtschaffen, tugendhaft und wohlthätig erschien“ (BRAUN, PLACIDUS: *Geschichte von dem Leben, Wunderwerken, Erfindung und Übersetzungen des heiligen augsburgischen Bischofes Ulrich*, Augsburg 1796, S. 97).

Die barocke wird zugunsten einer dem Frühklassizismus angemessenen Ästhetik verändert.

Auch in der Formensprache dokumentiert Huber diesen Stilwandel. Entgegen der rokokohaften Realarchitektur mit ihrem Rocailleornament mutet der Pfeilerbaldachin in seinen Einzelformen mit kassettierten Pendentifs und Gurtbögen sowie Amphoren auf den Eckvorlagen der Pfeiler schon klassizistisch an. Auch darin ist die gemalte von der gebauten Architektur abgegrenzt.

Trotzdem funktioniert der Illusionismus dieser Scheinarchitektur. Das liegt an der bravourösen Leistung Hubers sowohl in der Perspektivkonstruktion als auch der malerischen Umsetzung. Das Grau seiner Scheinarchitektur bereitet er geschickt vor durch den Grisailleton, in welchem er die genau unter den gemalten Pfeilern liegenden Pendentifbilder fasst. Auch die Ausblicke unter den Bogenöffnungen des Baldachins hinaus in den Wolkenhimmel tragen zum Gelingen der vorgespiegelten Raumerweiterung bei.

Wie raffiniert Huber in der Umsetzung seines Konzepts vorgeht, zeigt nicht zuletzt ein Kunstgriff, der das Illusionierte real erscheinen lässt, obwohl er es auf gänzlich unrealistische Weise darstellt. Durch die kräftige Hell-Dunkel-Modellierung der Baldachinarchitektur tritt diese plastisch greifbar vor Augen. Dabei ist aber diese Schattierung nicht aus einer einzigen Lichtquelle gespeist, vielmehr sind Pfeiler und Bögen reihum an jeweils den gleichen Stellen (seitlich von unten) angeleuchtet – also aus jeweils wechselnder Richtung, es sind vier Lichtquellen für die Scheinarchitektur eingesetzt. Das ist realistisch betrachtet unmöglich, setzt die Architektur aber perfekt ins Bild, da somit jeder der vier Pfeiler und Bögen in identischer Licht-Schatten-Erscheinung dargestellt ist; das Auge des Betrachters muss nicht erst unterschiedlich wiedergegebene Einzelbestandteile zur Einheit zusammenbringen.

Im Zuge seiner ausgefeilten Lichtregie verwendet Huber dann aber im Gegensatz dazu innerhalb des Glorienbildes eine eindeutige Lichtführung, welche den Lichtpunkt links oben ansetzt. Die Lichtführung markiert die Glorie als eigenes Bild im Bild. Auch durch die eindeutige Grenze, die der goldene Bilderrahmen markiert, sind die beiden Bereiche voneinander separiert.

Die Strategie, das Scheinkuppelbild von der Scheinarchitektur abzusetzen, verfolgt Huber auch in der Perspektivanlage. Entgegen der Untersichtigkeit des Pfeilerbaldachins ist das Gloriengemälde wie ein Tafelbild gemalt. Somit ist es eindeutig – zur Altarseite hin – gerichtet und betont die Längsrichtung innerhalb des

Zentralbaus. Es ist über klaren Dreiecks- und Rautenformen konstruiert und besetzt mit der Heiligenfigur die Mitte der gesamten Kuppel.

Die tafelbildartige Anlage bedingt für die Raumwirkung aber noch etwas anderes. Dadurch, dass über dem Baldachin ein Kuppelbild ‚eingesetzt‘ ist, setzt sich der Höhenzug der Architektur hier nicht weiter fort, sondern wird im Gegenteil abgeschlossen. Und doch lastet das Quadro riportato nicht wie ein Deckel auf der Scheinarchitektur. Denn die Wolken, die innerhalb des Tafelbildes eigentlich nur eine reine Hintergrundfolie und keine Öffnung in den Himmel bilden, schließen sich dennoch atmosphärisch mit den Wolken außerhalb des Baldachins zusammen. Somit wird eine Verstärkung des Höhenillusionismus in der Gesamtwirkung erzielt.

Dies wird auch nicht von dem Unterschied im Kolorit behindert, mit dem Huber erneut das Glorienbild von der Scheinarchitektur abhebt. Ist diese in kühlen Grau- und Ockertönen gehalten (wie auch die Wolken außen), herrscht in jenem ein warmes Kolorit vor. Die für Huber typischen entschiedenen Farbakzente der Gewänder in Rot, Blau und Grün gehen auf in gelb leuchtendem Gewölk. Dieser Unterschied in der Farbtemperatur entspricht der Bedeutung: die Verklärung des hl. Ulrich erscheint in auszeichnender, geradezu goldener Farbatmosphäre.

Es handelt sich also um eine komplexe Struktur: In einer illusionierten Architektur erscheint ein entillusioniertes Bild, nämlich ein Bild, das ganz deutlich als gerahmtes Gemälde kenntlich ist. Schlussendlich gelingt es Huber damit sogar, den für die Gesamtwirkung gewünschten raumillusionistischen Effekt noch zu steigern. Denn das Quadro riportato, das dort oben scheinbar eingehängte Bild, verstärkt, allein durch seine so stark betonte Gegensätzlichkeit zur Scheinarchitektur, deren Überzeugungskraft und ‚realistische‘ Wirkung.

Dieses Kuppelfresco greift also die perspektivisch-illusionistische Architekturmalerei des süddeutschen Barock und Rokoko auf, unterläuft sie dabei zugleich und gewinnt aus diesem Spannungsfeld schließlich noch eine letzte Steigerung des aus der Mode kommenden, in Frage gestellten Barockillusionismus. Ein solch vielschichtiges Wechselspiel zwischen Illusionismus und dessen Auflösung (z. B. auch in der ‚Fehlerhaftigkeit‘ innerhalb der Lichtführung) muss man gewiss auf die gebildete Betrachterschicht an einem Priesterseminar beziehen.

Wie differenziert Huber die Ebenen ineinander verschränkt, zeigt sich dabei in einem weiteren Detail. Es ist die über den Rahmen quellende Wolke, die im Konzept des barocken Illusionismus stets den Eindruck erweckt, als dringe die im Deckenbild

dargestellte Sphäre des Himmlischen in den Realraum darunter ein, als würde sich das himmlische Geschehen direkt über dem Betrachter leibhaftig vollziehen.

Von den Bewohnern eines Priesterseminars würde dieser beliebte Trick der gegenreformatorischen Kunst selbstverständlich durchschaut. Huber setzt ihn demgemäß nur modifiziert ein, als Zitat. Die Wolke in diesem Deckenbild überwindet nur die Grenze der Bild-im-Bild-Struktur, zwischen Glorienbild und Scheinarchitektur, nicht jedoch die Grenze von Himmelsdarstellung und Realraum. Somit aber spielt sie raffiniert auf die illusionistische Überschreitung der Realitätsebenen im Barock an, die hier überwunden und doch, in ihrer Brechung, noch einmal meisterlich in Szene gesetzt ist.

Fingierte Kuppelarchitekturen mit Heiligendarstellungen sind in der süddeutschen Deckenmalerei des Barock und Rokoko ein fester Bestandteil des Repertoires. Was die spezielle Lösung Hubers in Pfaffenhausen angeht, könnten Werke als Vorbilder anzusehen sein, die das Verhältnis von Scheinarchitektur und szenisch-figuraler Darstellung in außergewöhnlicher Weise lösen. Von Hubers Lehrer Bergmüller ist das Treppenhausbild der fürstbischöflichen Residenz in Augsburg zu nennen (Taf. 10). Hier ist eine Scheinarchitektur über den Plafond gewölbt, nicht kuppelförmig, sondern in ornamental gliedernder Gestaltung. Es sind fünf Durchblicke in einen Wolkenhimmel freigegeben, die als Einzelbildfelder genutzt werden. Das Bild im Zentrum ist dabei zwar in tafelbildartiger Ansicht gemalt, aber nicht wie bei Huber als gerahmtes Bild im Bild von der Scheinarchitektur abgehoben, sondern deren Illusionismus noch ganz einbeschrieben.

Näher ist die Verwandtschaft zu Hubers Pfaffenhausener Deckenbild bei Cosmas Damian Asams Langhausfresko in Weingarten (1719/20). Das Thema, die Glorie (hier des hl. Benedikt), ist das gleiche. Vorweggenommen ist hier auch die Gestaltung der Scheinarchitektur: Asam konstruiert stark untersichtig mächtige Pfeiler, die verbindende Bögen und einen goldenen Kuppelring tragen. Dieser öffnet die Scheinarchitektur in die himmlische Verherrlichungsszene, während seitlich Ausblicke in den Himmel gegeben sind. Insofern kann hier ein direkter Einfluss auf das Pfaffenhausener Fresko angenommen werden. Allerdings sind auch gravierende Abweichungen vom Vorbild zu konstatieren. Asam setzt, auf einer viel früheren Stilstufe (und vom Rechteckformat aus), das barocke Konzept eines Deckenbildes um, das die Realarchitektur täuschend fortführt und in ihr die himmlische Erscheinung illusioniert, als sei sie von derselben

Wirklichkeit wie der gebaute Kirchenraum.⁵¹⁹ Der Pfeilerbaldachin ahmt die weißgetünchte Realarchitektur nach, die Himmelserscheinung ist untersichtig gegeben, die Beleuchtung einheitlich.⁵²⁰ Der Kuppelrand ist hier kein Bilderrahmen, sondern eine nach oben geöffnete Pendentischale (wie die real gebaute in Weltenburg). Die ganze Szene, mit Wolken und Figuren, quillt darüber hinweg in den gemalten Illusionsraum des Pfeilerbaldachins hinein und von dort weiter in den Realraum, in einer Gruppe von Personifikationen der Laster, die teilweise über das Gewölbefeld hinaus auf den realen Gurtbogen gemalt ist. Das Muster der Überschreitung der Realitätsebenen ist also bruchlos durchgezogen, vom Lichtzentrum bis zum Himmelssturz, der in den Kirchenraum hineinführt. Eine distanzierende Bild-im-Bild-Struktur wie in dem viel späteren Werk Hubers liegt in Weingarten nicht vor und war von Asam auch nicht angestrebt.

Wie die Situation der Scheinarchitektur bei Asam in Weltenburg ähnlich ist, könnte man für die Bild-im-Bild-Struktur von Pfaffenhausen Werke des für die Augsburger Malerei so wichtigen Johann Evangelist Holzer als Anstoßgeber vermuten. In St. Anton in Partenkirchen (1736) ist in der gemalten Kuppel⁵²¹ freilich der Unterbau bevölkert, von irdischem wie von überirdischem Personal, Menschen, dem Tod oder einem Engel, der Häretiker in die Tiefe stürzt. Im eigentlichen Wölbungsbereich der ovalen Scheinkuppel dagegen erscheinen nur Engel, der Patronatsheilige und das Christuskind. Es ist der allem Himmlischen vorbehaltene Bereich, wo der hl. Antonius für die Menschen bittet, die in der Zone darunter abgebildet sind. Holzer setzt diesen Bereich ab durch die fast golden wirkende Ockerfarbe der Kuppel und des sie ausfüllenden Gewölks. Indem zwei klar unterscheidbare Sphären ausgebildet sind, lässt sich hier von einem Bild im Bild sprechen. Allerdings sind beide Bereiche miteinander verzahnt, die Grenzen zwischen den Bereichen sind verschliffen durch Wolken und darauf postierten Engeln, die zwischen beiden Zonen hin und her schweben, zu vermitteln scheinen.⁵²² Ganz explizit hingegen ist die Bild-im-Bild-Thematik in Holzers unvollendetem, unausgeführten Entwurf für die Galerie der Würzburger Residenz umgesetzt. Hier ist

⁵¹⁹ Also das Konzept, das Andrea Pozzo in S. Ignazio in Rom mustergültig vorführte.

⁵²⁰ Es ist nur eine Lichtquelle eingesetzt, die Helligkeit ist durchgehend von unten nach oben gesteigert.

⁵²¹ Deren Fenster ermöglichen wie in Pfaffenhausen Ausblicke in den „Realhimmel“.

⁵²² Diese Vermittlung zwischen dem Gottessohn und den Menschen durch den hl. Antonius ist in Partenkirchen gerade das Thema.

eine hohe Halle an die Decke projiziert, die selbst von einem Deckenfresko bekrönt wird, sozusagen einem Fresko-im-Fresko.⁵²³

Während sich die angeführten Komponenten von Hubers Pfaffenhausener Kuppelbild mit Vorgänger-Werken vergleichen lassen, ist das vielschichtige Spiel mit den Realitätsebenen dort nicht ohne weiteres an direkte Vorbilder anzuschließen. In Zusammenhang lässt es sich eher mit dem Spiel bringen, das die Brüder Asam mit der Rezeption des barocken Illusionismus in Weltenburg treiben, indem ihre Abbilder im Kuppelbereich erscheinen und von dort auf den Betrachter hinabblicken.

Innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung realisierte Huber in Pfaffenhausen erstmals sowohl eine zentralperspektivische, untersichtige Illusionsarchitektur⁵²⁴ als auch eine Heiligenglorie⁵²⁵. Neu, und in dieser Form einmalig, ist in seinem Schaffen die besagte Bild-in-Bild-Struktur, in der zwei verschiedene Konzepte für ein Deckenbild – das Untersichtsbild und das *quadro riportato* – kombiniert werden. Aus dieser Struktur, in der das ‚eigentliche‘ Deckenbild erst in einer Scheinarchitektur erscheint, resultiert der erstmalige Verzicht auf einen Landschaftsstreifen, der das Himmelsbild an die irdische Sphäre anbindet.

Bei den Illusionsarchitekturen ist eine Veränderung im Kolorit zu konstatieren, statt der violett-grauen Farbigkeit im Frühwerk sind sie nun von kühlem Grau und Ocker geprägt. In der Reduktion auf die Hauptfigur mit Huldigungsengeln weist die Komposition der Heiligenglorie auf Darstellungen in Langweid, Trugenhofen, Bergheim oder Oberottmarshausen voraus. In der Figurenbildung, etwa der zentralen Röhrenfalte des hl. Ulrich oder den anmutigen Engeln mit weiten Flügelschwingen und voluminöser Draperie führt Huber die Errungenschaften seines Frühwerks fort.

Der Zyklus zur Verehrung des Patronatsheiligen Ulrich wird in sechs Kartuschenfeldern fortgesetzt. Die Glorie im Kuppelfresko wird an den Pendentifs und den Scheiteln der östlichen und westlichen Abseite von Szenen aus der Heiligenvita begleitet. Sie

⁵²³ Holzer nimmt die Themenvorgabe, Kunst und Wissenschaften darzustellen, in dem Würzburger Entwurf zum Anlass, die Malerei, seine von ihm so meisterlich beherrschte Disziplin, auf verschiedene Arten in Szene zu setzen. Er bringt mehrere gemalte Bilder ins Bild, neben dem Deckenfresko an erster Stelle ein großes Wandbild, an dem sein Maler noch letzte Hand anlegt und das die Beilehnung des Würzburger Bischofs mit dem Herzogtum Franken darstellt. In der zweiten Etage der fingierten Galerie ragt eine große Tafel in den Raum, zweifellos eine Leinwand, ein Gemälde, das erst noch an seinen Ort gebracht wird. Dazu kommen weitere kleinere Bilder, die einzelnen Figuren zugeordnet sind (vgl. TINTELNOT 1951, Abb. 86. – LAMB, CARL: *Johann Evangelist Holzer. Das Genie der Freskomalerei des süddeutschen Rokoko*, in: Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs, Augsburg 1955, S. 371–391).

⁵²⁴ Abgesehen von dem Kuppelmotiv im Treppenhaus der Maximilianstraße 48 in Augsburg (F I).

⁵²⁵ Heiligenglorien sind bei Huber vor allem in den 1770er Jahren (Pfaffenhausen, F VI, A; Unterdießen, F VII, B; Langweid, F IX, C) sowie in Wiedergeltingen (F XVI, A) nachzuweisen.

umfassen die Bischofsweihe, die Visitation des Klerus, das Fischwunder, die Reise durch die Diözese, die sog. Ulrichsmesse und den Tod des Heiligen. Vom Leben des hl. Ulrich von Augsburg berichtet der Augsburger Dompropst Gerhard. Etwa zehn Jahre nach dem Tod des Heiligen (zwischen 982 und 993) entstand dessen „Vita Sancti Uodalrici“, die als Hauptquelle gilt.⁵²⁶

In den Kartuschenbildern wird den angehenden Priestern Ulrichs Tugend, Frömmigkeit und Heiligkeit in exemplarischen Szenen vor Augen geführt, welche „als Vorbild für ihre eigene Lebensführung und Tätigkeit als Priester und Seelsorger dienen“⁵²⁷ sollten. Schließlich war dem hl. Ulrich laut Gerhardsvita die Erziehung und Unterrichtung der Kleriker seiner Diözese ein großes Anliegen. Chronologisch beginnt der Zyklus an der nordöstlichen Kartusche mit der Bischofsweihe (F VI, A1). Gerhard berichtet, dass Ulrich von König Heinrich I. auf Empfehlung Herzog Burchards von Schwaben als Bischof eingesetzt wurde.⁵²⁸ Die Bischofsweihe selbst empfing Ulrich am 28.12.923 durch Bischof Heriger in Mainz, dem Metropolitansitz. Ohne auf die ausführliche Schilderung der Umstände und Ereignisse der Bischofsweihe einzugehen, stellte Huber die Inthronisation des hl. Ulrich im Kircheninnern dar: Bischöfe stehen um einen blockartigen Altar rechts im Vordergrund versammelt, während links im Hintergrund Kleriker die liturgischen Gebete sprechen.

Am südöstlichen Pendentif folgt die Visitation des Klerus (F VI, A2). Im Rahmen seiner bischöflichen Amtsreisen führte der hl. Ulrich geistliche Visitationen durch, mit welchen die Spendung der Firmung sowie die Abhaltung von Kapiteln mit den Geistlichen verbunden waren.⁵²⁹ Der Heilige ist bei einer der regelmäßig stattfindenden Zusammenkünfte des Klerus dargestellt. Ziel dieser Kapitel war die Überprüfung des Klerus und dessen Wirken in den Gemeinden fernab vom Bischofshof, da Ulrich nicht nur einen pflichteifrigen, sondern auch frommen und sittenreichen Klerus forderte. Vor diesem Hintergrund mahnt diese Darstellung die Seminaristen an ihr Gelöbnis sowie die stetige Wahrung ihrer Aufgaben und Pflichten.

⁵²⁶ GERARDUS (AUGUSTANUS): *Vita Sancti Uodalrici. Die älteste Lebensbeschreibung des heiligen Ulrich*, lateinisch-deutsch, mit der Kanonisationsurkunde von 993, Einleitung, kritische Edition und Übersetzung von Walter Berschin und Angelika Häse, Heidelberg 1993 (Editiones Heidelbergenses, Bd. 24). Der Augsburger Patrizier Markus Welser (1560–1614) brachte 1595 eine erste gedruckte Fassung dieser Ulrichsvita heraus (WELSER, MARKUS: *De vita S. Udalrici Augustanorum Vindellicorum episcopi quae extant*, Augsburg 1595, S. 177–188; DERS.: *Opera historica et philologica*, Nürnberg 1682, S. 591–595).

⁵²⁷ WALLENTA 2004, S. 16.

⁵²⁸ *Vita Sancti Uodalrici* 1993, S. 97 ff.

⁵²⁹ *Vita Sancti Uodalrici* 1993, S. 147 ff. – Vgl. auch STADLER 1882, S. 589.

Die nordwestliche Kartusche zeigt den Bischof auf der Reise durch seine Diözese (F VI, A3), die er alle vier Jahre unternahm, um „nach dem Rechten zu sehen, zu predigen und zu firmen“⁵³⁰. Wie in der Vita geschildert, ist der hl. Ulrich während der Reise mit seinem Begleiter, einem Kleriker aus der Schar seiner Kapläne⁵³¹, in einer Art Kutsche sitzend und Psalmen singend gegeben. Die den Wegesrand säumenden Armen und Kranken verweisen auf seine Mildtätigkeit und Fürsorge.⁵³²

An der südwestlichen Kartusche ist die erst seit Mitte des 15. Jahrhunderts verbreitete Fischlegende (F VI, A4) dargestellt: Bischof Konrad von Konstanz und Bischof Ulrich von Augsburg sitzen in einer Nacht von Donnerstag auf Freitag ins Gespräch vertieft beim Nachtmahl. Zu vorgerückter Stunde, es ist bereits Freitag, tritt der Sendbote des bayerischen Herzogs ein und erhält für die überbrachte Nachricht ein Stück Fleisch zur Stärkung. Als der Bote den Bischof beim Herzog wegen Übertretung des Freitagsspeisegebots anzeigen möchte, findet er das Beweisstück auf wundersame Weise in einen Fisch verwandelt.⁵³³ Huber verbildlichte den Moment der Überreichung des Fleisches zur Belohnung des Boten. Dem gotischen Gemälde (1445) in St. Ulrich und Afra zu Augsburg ähnlich, ist die Verwandlung des Fleisches in einen Fisch bereits vollzogen. Das Fischwunder ist eine häufig dargestellte Szene⁵³⁴, Martin Kuen etwa freskierte 1756/57 das Mahl der hll. Bischöfe Ulrich und Konrad im Langhaus der Pfarrkirche St. Ulrich in Eresing.

Die Kartusche der östlichen Abseite zeigt die sogenannte Ulrichsmesse mit dem Messopfer des hl. Ulrich und der Erscheinung der *Dextera Domini* (F VI, A5). Der Legendenschilderung zufolge ist das Himmelszeichen an einem Gründonnerstag sichtbar geworden. Während der Segnung des heiligen Opfers erscheint Bischof Ulrich die von Lichtstrahlen umgebene Rechte des Herrn und konsekriert mit ihm die heiligen Sakramente.⁵³⁵ Die aus einer Wolke hervorragende, von einem Strahlenbündel

⁵³⁰ *Vita Sancti Uodalrici* 1993, S. 143.

⁵³¹ Vgl. Ebenda, S. 139.

⁵³² Der hl. Ulrich nahm „die auf verschiedenen Konzilien und Synoden der christlichen Frühzeit immer wieder verkündete Mahnung, der Bischof ist der Vater der Armen (...) für sich persönlich sehr ernst“ (RUMMEL, PETER: *Ulrich von Augsburg. Bischof Reichsfürst Heiliger*, Augsburg 1992, S. 58). Er gedachte jeden Tag der Kranken, Armen und Alten: Jeden Mittag ließ er unter den Bedürftigen einen Teil der Mahlzeit durch einen mit der Armenfürsorge betrauten Geistlichen austeilen. Krüppel und Lahme dagegen durften in seiner Gegenwart essen. Darüber hinaus gründete er in seiner Bischofsstadt ein Armenspital, in das zwölf Bedürftige Aufnahme finden sollten.

⁵³³ AASS, Tomus 2, 4.7., S. 97 ff. – STADLER 1882, S. 586.

⁵³⁴ Als Beispiele sind die Darstellungen von Hans Holbein d. Ä. auf einem Flügel des aus dem Jahre 1512 stammenden Katharinenaltars (heute Augsburg, Staatliche Gemäldesammlung) sowie dem Glasgemälde (1500) im Hochaltar der St. Jakobskirche in Straubing anzuführen.

⁵³⁵ RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 13.

umgebene Hand bezeichnet den Schöpfer des Himmels und der Erde. Die Szene, die „von frühester Zeit an so sehr als Symbol für die Erwähltheit des heiligen Ulrich“⁵³⁶ galt, ist direkt über dem Hochaltar, dem Ort des Vollzugs des Messopfers, angeordnet und stellt somit einen inhaltlichen Bezug zu diesem her. Neben dem Fischwunder ist das Messopfer eine der am häufigsten dargestellten Szenen.⁵³⁷

Der Zyklus zu Ulrichs Vita schließt im westlichen Kartuschenfeld, über dem Ausgang, mit dem Tod des Heiligen (F VI, A6). Ulrich starb am 4.7.973 im 83. Lebensjahr sowie dem 50. Jahr seiner Bischofweihe und wurde von seinem Freund Wolfgang von Regensburg in St. Afra, wo er sich schon vorher seine Grabkammer gerichtet hatte, begraben.⁵³⁸ Wie von Gerhard beschrieben ist der hl. Ulrich im Messkleid auf dem Boden liegend dargestellt. Es ist der Moment des Entschlafens, als der Gesandte Richwin mit der kaiserlichen Botschaft herantreten war und der Klerus die Litanei zu singen begann.

Die sechs Heiligenszenen sind gemäß ihrer unterschiedlichen Bildorte nach Größe, Kartuschenform und Farbigkeit in zwei Gruppen geteilt. Die vier Pendentifkartuschen sind von reich geschwungenem Hochformat und grauer Grisaillemalerei gekennzeichnet, die beiden Kartuschen der Abseiten durch Kleeblattform und caput mortuum-farbene Tonmalerei. Abgesehen davon sind sie durch eine übereinstimmende Bildanlage als Einheit ausgewiesen. Alle Szenen sind tafelbildartig konzipiert. Mit Ausnahme der Reise durch die Diözese handelt es sich um Innenraumszenen über stufenartigem Unterbau. Die Darstellungen weisen einen bühnenmäßigen Aufbau über hohem Podest mit schmalen Handlungsbühnen im Vordergrund und um Säulen geschlungenen Vorhangdraperien, die den Blick auf die Szenen freigeben, auf. Dabei bildet das architektonische Gerüst mit Draperie einen dunklen Rahmen, hinter welchem die Hauptfiguren hell beleuchtet erscheinen. Die Innenraumszenen des Fisch- und Messwunders sowie des Heiligtods sind insbesondere von Kerzen erhellt. Dieses hebt die Hauptfiguren in hellstem Licht heraus und erfüllt die Handlungsräume in ganzer

⁵³⁶ HAUPT, KARL: *Die Ulrichs-Vita in der mittelalterlichen Malerei*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins Schwaben, Bd. 61, Augsburg 1955, S. 69. Sie dient der Darstellung des „hl. Ulrich in seiner Tugend und Frömmigkeit, aber auch in seiner Heiligkeit“ (FRANKENBERGER, RUDOLF (HG.): *Vita Sancti Udalrici. Erlesene Handschriften und wertvolle Drucke aus zehn Jahrhunderten*, Augsburg 1993, S. 97).

⁵³⁷ Als Beispiele sind das Kartuschenbild im nördlichen Querarm der Wallfahrtskirche Vilgertshofen (zwischen 1688 und 1692), das Hochaltarblatt in der kath. Pfarrkirche St. Ulrich in Eresing sowie das Titelkupfer der 1796 in Augsburg erschienenen Ulrichsvita des Benediktinerpaters Placidus Braun (1756–1829) anzuführen, vgl. BRAUN, PLACIDUS: *Geschichte von dem Leben, Wunderwerken, Erfindung und Übersetzungen des heiligen augsburgischen Bischofes Ulrich*, Augsburg 1796.

⁵³⁸ *Vita Sancti Uodalrici* 1993, S. 291 ff.

Tiefe. Von diesem Innenraumschema weicht die Komposition der Reise durch die Diözese als Außenszene ab, wobei das schroffe Terrain den Stufenpodesten vergleichbar ist. In der Malweise ist eine flächige Anlage in Grisaillemanier, die Konturierung durch dunkle Umriss- und Binnenlinien sowie die Modellierung durch Weißhöhungen und Abschattierungen festzustellen. Sonst ist ein geringer Einsatz an künstlerischen Gestaltungsmitteln zu beobachten, die Kompositionen und Figuren werden nur mit wenigen Strichen umrissen und angedeutet.

Neu in Hubers Œuvre sind die das Hauptfresko flankierenden erzählerischen Szenen. Zuvor waren begleitende Grisaillemalereien bisher Kirchenväter-, Evangelisten- und Apostelbildnissen vorbehalten. In der tafelbildartigen Konzeption sind die historischen Ereignisse klar und ausdrucksvoll, reduziert auf den Kern der Handlung, wiedergegeben. Durch die Bildform wird dem Betrachter signalisiert, „dass ein tatsächliches Geschehen abgebildet wird, das als historische Wahrheit aufgefasst werden soll.“⁵³⁹ Zudem entsprechen die Kartuschenbilder in ihrer Darstellungsweise den aktuellen Forderungen nach Wahrheit, Klarheit und Natürlichkeit.

Der Ulrich-Freskenzyklus wird durch fünf Heiligenbilder (F VI, B1–5) an der oberen Orgelempore ergänzt. Dabei handelt es sich um Brustbilder von Petrus, dem hl. Franz von Sales, hl. Laurentius, hl. Johann Nepomuk und Paulus. Diese Heiligen sollten den angehenden Priestern aufgrund ihres Glaubens, Lebens und Wirkens als Vorbilder dienen.⁵⁴⁰ In der abwechselnden grauen und caput mortuum-farbenen Tonmalerei sind diese Brustbildnisse den Kartuschenbildern angeglichen.

Das gleichzeitig entstandene Hochaltargemälde des Letzten Abendmahls⁵⁴¹ vollendet Johann Joseph Hubers Beitrag zur Ausstattung der Seminarkapelle. Die Darstellung bezieht sich auf den Ort, an welchem das Messopfer vollzogen wird, und kündigt von der Funktion des Priesteramtes, „als Mittler zwischen Christus und der Gemeinde durch die Verwandlung von Brot und Wein“⁵⁴².

Die Freskierung der Pfaffenhausener Priesterseminarkapelle bildet, zwei Jahre nach der Augsburger Friedhofskirche, einen weiteren eindrucksvollen Höhepunkt in Hubers Schaffen. Neben Neuerungen wie dem erstmaligen Auftreten von Heiligenszenen in begleitenden, tafelbildartigen Kartuschenfeldern oder klassizistischer Formensprache in

⁵³⁹ BÜTTNER 1997, S. 146.

⁵⁴⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen bei WALLENTA 2004, S. 13–18.

⁵⁴¹ Siehe Werkkatalog, Gemälde, gesicherte Werke, G29. Bei dem Gemälde handelt es sich um eine Stiftung des Augsburger Fürstbischofs Klemens Wenzeslaus (vgl. SCHÖTTL 1961, S. 358).

⁵⁴² WALLENTA 2004, S. 17.

der Scheinarchitektur ist das Kuppelfresko hervorzuheben. Sowohl in seiner komplexen Struktur als auch der exquisiten malerischen Leistung hat dieses Deckenbild den Vergleich mit gewöhnlich bisher geschätzten Zeitgenossen Hubers keineswegs zu scheuen. Es fügt sich bruchlos in die Reihe der Meisterwerke der Augsburger Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ein.

1.2.3 Unterdießen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (F VII)

Wie die Freskierung der Priesterseminarkapelle in Pfaffenhausen datiert auch die Ausmalung der kath. Pfarrkirche in Unterdießen in das Jahr 1774. Dieser Auftrag führte Huber, sieben Jahre nach St. Michael in Denklingen, zum zweiten Mal in die Gegend zwischen Landsberg und Schongau. Die Herrschaft Unterdießen, südlich von Landsberg am Lech gelegen, hatten seit 1664 die Grafen Thurn und Taxis inne. Vermutlich fungierte Max Carl Graf von Thurn, Valsassina und Taxis als Auftraggeber.⁵⁴³ Die Pfarrkirche wurde nach einem Brand 1773/74 neu erbaut. Der einheitliche Raumeindruck des hellen und geräumigen Saalraumes – ein vierjochiges Langhaus mit Stichkappentonne und ein Chorraum mit rundem Spiegelgewölbe – wird von sparsamem Rokokostuck sowie den Fresken Hubers bestimmt.⁵⁴⁴

Das freskale Bildprogramm orientiert sich am Nikolauspatrozinium sowie der seit 1692 bestehenden Armenseelen-Bruderschaft. Im Langhaus dominiert die Armenseelen-Thematik, bezogen auf das Anliegen der Bruderschaft, die Erlösung der Seelen der Verstorbenen von der Strafe.⁵⁴⁵ Das Hauptfresko (F VII, A), das sich in dekorativ geschwungenem Rahmen über die zwei mittleren Joche erstreckt, stellt die Erlösung der Armen Seelen durch das Blut des Gekreuzigten dar. Das einansichtige Plafondgemälde wird von einem mächtig emporragenden Kreuz mit Gekreuzigtem beherrscht. Aus seinen Wundmalen fließt das Heilige Blut in fünf feinen, langen Strahlen nach unten. Die Personifikation der Ecclesia und ein Engel fangen es in einem Kelch und einer Schale auf. Von dort aus ergießt es sich weiter in die Tiefe, wo unter einem brückenartigen Gewölbebogen Seelen um Errettung aus dem Fegefeuer flehen.

⁵⁴³ Von dieser Herrschaft zeugt das über dem Chorbogen befindliche zentrale Wappen der Thurn und Taxis mit Reichsadler, rotem Wappenturm, silbernem Dachs und Löwen, vgl. FÜRST 1880, S. 120. – BREUER 1960, S. 190. – BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 241.

⁵⁴⁴ Die Ausstattung ist durch das Chronogramm „VoX / sangVInIs / aC / soDaLItas / eManCIpant“ über der Orgel in das Jahr 1774 datiert.

⁵⁴⁵ Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 246.

Das strömende Blut Christi ist ihre Quelle der Gnaden. Die „Glaubenslehre von der Erlösungsgnade Gottes“⁵⁴⁶ kommt hier „durch eine symbolische Darstellung des Gekreuzigten im Typus eines Hl.-Blut-Bildes zur Anschauung“⁵⁴⁷. Darstellungen der Erlösung der Menschheit durch sein Blut sind seit dem späten Mittelalter bekannt.⁵⁴⁸ Wurden dabei oft Blutstrahlen, die vom Gekreuzigten unmittelbar auf die Gläubigen ausgehen, abgebildet, versucht eine andere Darstellungstradition „die erlösende Kraft des hl. Blutes in mehr oder minder deutlicher Beziehung auf die Eucharistie anschaulich zu machen“⁵⁴⁹. Diesen Typus greift das Unterdießener Fresko Hubers auf. Der Kelch der Eucharistie, mit welchem Ecclesia das Blut auffängt, deutet „auf das Sakrament der Eucharistie, die im Messopfer der Kirche vollzogene Wiederholung des Kreuzesopfers“⁵⁵⁰ hin. Zudem kommt im Weiterleiten zu den Armen Seelen Ecclesia und dem Engel eine Vermittlungsfunktion zu. Durch ihre Intervention kann der Lebenssaft des getöteten Erlösers die Armen Seelen aus dem Fegefeuer erretten.⁵⁵¹ In diesem Zusammenhang ist das von einem Putto präsentierte „*liber Vitae*“ „Sinnbild der Verbrüderung“⁵⁵² des Gottessohnes mit den Menschen, für die er den Kreuzestod auf sich nahm. Die Leiden dieses Opfers werden rechts im Bild durch die Arma Christi verdeutlicht.

Hubers Komposition ist von größter Klarheit und Ausgewogenheit. Das hoch aufgerichtete Kruzifix markiert die das einansichtige Bild ganz beherrschende Mittelachse, die sich in einer herausgehobenen Seelen-Figur sowie einer weiteren Bogenöffnung darunter fortsetzt. Um diese Achse gruppiert Huber alle Bildelemente in symmetrischer Entsprechung, von den Felsentreppen des Unterbaus bis zu den Engeln in den Wolken. In strenger Dreieckskomposition neigen sich die Figuren der Ecclesia und des Engels sowie dahinter der päpstliche Kreuzstab als Attribut der Kirche und die Martersäule als heilsgeschichtliches Symbol von Passion und Erlösung zur

⁵⁴⁶ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 246.

⁵⁴⁷ Ebenda.

⁵⁴⁸ Den Mittelpunkt der Darstellungen bildet meist der Gekreuzigte oder der Schmerzensmann, das aus der Seitenwunde strömende Blut wird häufig von Adam, Ecclesia oder Engeln in einem Kelch aufgefangen (vgl. STUMP, P. THOMAS/ GILLEN, OTTO: *Hl. Blut*, in: RDK, Bd. 2, Sp. 950 f.). Beispiele für Darstellungen der Hl.-Blut-Thematik des 18. Jahrhunderts sind das Fresko des Segens des Hl. Blutes (1718/20) von Cosmas Damian Asam in Weingarten und das Altargemälde in der Schlosskapelle Haigerloh (Mitte 18. Jh.).

⁵⁴⁹ STUMP, P. THOMAS/ GILLEN, OTTO: *Hl. Blut*, in: RDK, Bd. 2, Sp. 950 f.

⁵⁵⁰ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 246.

⁵⁵¹ Vgl. Ebenda.

⁵⁵² KREUTMAYR 1973, S. 132.

Symmetrieachse. So wird der Blick von allen Bestandteilen des Bildes auf seinen zentralen Bedeutungsträger hin gleitet, auf Christus am Kreuz.

Sogar die Farbkomposition folgt dieser Symmetriestruktur: der blau-rot-weiße Farbakkoord der Gewänder von Engel und Ecclesia, die Koloritabstufungen im Wolkenhintergrund, die farbliche Differenzierung innerhalb der Dreiergruppe der Armen Seelen. Das Kolorit bildet dabei durch seine Tendenz zur Eintonigkeit in einer Farbskala von „hellstem Braungelb zu dunklem Braunrot“⁵⁵³ eine Besonderheit.⁵⁵⁴ Helles Grauviolett tritt am Wolkenhimmel hinzu, weniger im Kontrast als vielmehr in atmosphärischer Abkühlung der Brauntöne. Trotz ausgeprägter Dunkelzonen im unteren Bereich sind irdische Kulisse und Wolkenhimmel kaum voneinander zu unterscheiden. Das folgt aus Hubers bemerkenswerter Lichtführung, die das Fegefeuer nicht nur zur hellsten Stelle macht, sondern es auch als Lichtquelle ins Bild ausstrahlen lässt.⁵⁵⁵ Durch diese Inszenierung breitet sich das Braunrot des Feuers bis in den Wolkenhimmel aus und verbindet beide Zonen zu einer ansatzweise einheitlichen Farbfolie. Damit ist zugleich eine unrealistische Farbstimmung erzeugt, die korrespondiert mit der Konstruktion des Gebildes aus Felsen, Höhlen und Bogen in der unteren Bildzone. Huber gestaltet hier eine Staffage, die ihm gestattet, die Figuren schlüssig in der formal sehr strengen Komposition zu verorten und etwa auch bestimmte Lichteffekte und Farbwerte zu ermöglichen. Der phantastische Aufbau aus Naturelementen und baulichen Versatzstücken entbehrt realistischer Logik, was in einem theologisch aufzufassenden Bild wie diesem aber nicht als Nachteil anzusehen ist. Vielmehr vermag Huber dadurch nicht zuletzt auch das gestreckte Bildformat zu bewältigen, ohne auf veraltete Mittel wie redundante Himmelserscheinungen oder gegenansichtige Auffüllungen zurückzugreifen.⁵⁵⁶

Die Erlösung Armer Seelen durch das Blut Christi ist auch auf dem Titelblatt der Kupferstichserie *Via Crucis, sive XIV. STATIONES DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI pro nobis Passi*⁵⁵⁷ von Göz dargestellt, allerdings in knapperer allegorisierender

⁵⁵³ BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 242.

⁵⁵⁴ Die Farbwerte haben freilich in Deubach und Denklingen ihre Vorläufer. Die strahlenförmigen Flammenzungen gleichen in Kolorit und Gestaltung dem Höllenfeuer der Engelstürze in Denklingen und Osterbuch (F III, IV, A).

⁵⁵⁵ Abgesehen von dieser zusätzlichen, bildinternen Lichtquelle ist das Gemälde „natürlich“ von links beleuchtet.

⁵⁵⁶ Vgl. dagegen die Kritik bei BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 242.

⁵⁵⁷ Kupferstichserie zu 16 Blättern in Punktmanier, 10,2 x 15,2 cm, ca. 1752. Der Kreuzweg, den Göz für die Zisterzienser in Kaisheim malte und der sich heute in der Klosterkirche Oberschönenfeld befindet, zeigt dasselbe wie die Kupferstichserie.

Darstellung: Am Kreuz sind lediglich die fünf Körperteile Christi mit den Blutwunden abgebildet (Taf. 11).⁵⁵⁸ Als vorbildhaft für Huber lassen sich möglicherweise das über einer Höhle aufragende Kreuz, die flehentlich aufblickenden Armen Seelen sowie die fünf Bahnen des herabströmenden Blutes annehmen. Daneben erinnert die von Huber im Purgatorium dargestellte Figur mit betend erhobenen Händen an Bergmüllers neuntes Blatt der „*Sanctam Ecclesiam Catholicam, Sanctorum Communionem*“ des *Symbolum Apostolicum* (Taf. 24). Die Komposition in Unterdießen scheint keine direkten Vorläufer zu haben und dürfte somit als Hubers eigene Leistung anzusehen sein.⁵⁵⁹

Das Hauptbild wird östlich und westlich von querformatigen Nikolausszenen begleitet.⁵⁶⁰ Über dem Chorbogen ist der hl. Nikolaus als Patron der Armen Seelen (F VII, B) dargestellt. Die Szenerie des Fegefeuers bilden schroffe Felsen und ein loderndes Flammenmeer, in welchem die Unglücklichen mit emporgehobenen Armen den Heiligen um Hilfe anflehen. Dieser beugt sich hilfsbereit zu ihnen hinab und zieht eine der Seelen am Arm aus dem Feuer. Das Motiv der um Erlösung flehenden Seelen im Fegefeuer des Hauptbildes wird hier wiederholt, jedoch ist anstelle des Heiligen Blutes der Patronatsheilige Nikolaus die Quelle der Gnaden und fungiert als Erretter aus dem Purgatorium.

Dagegen wird über der Orgelempore der hl. Nikolaus als Patron der Lahmen und Kranken (F VII, C) vorgeführt. Kranke, Aussätzige und Bettler sind entlang des von Erdschollen gebildeten Bodenstreifens einer Landschaft aufgereiht. Den um sich

⁵⁵⁸ Vgl. WILDMOSER, RUDOLF: *Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke*. Teil II: Katalog, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 19. Jg., 1985, S. 227 f. – Siehe auch SAILER, SEBASTIAN: *Christliche Tageszeit in außerbaulichen feinen Bildern (...), Illustr. Godefrid Bernhard Göz, Augsburg um 1770* (München, Bayerische Staatsbibliothek, ESlg/ Asc. 5538e).

⁵⁵⁹ Das dominierende, im Zentrum hoch aufragende Kruzifix erscheint häufig bei Andachtsthemen, wie der Pietà, der Kreuzigung und Kreuzabnahme Christi. Als Beispiele sind eine Kreuzabnahme (1755) von Balthasar Riepp in Maria Vesperbild, von Matthäus Günther eine Pietà und Christus am Kreuz (1750) in Druisheim sowie die Kreuzigung (1770) in Mentelberg anzuführen. Eine Beweinung des Gekreuzigten (1766) schuf Joseph Mages in Dillishausen. Spätere Beispiele sind das Kreuzigungs- und Beweinungsfresko (1782/83) von Januarius Zick in Oberelchingen. Darüber hinaus sollen der umfangreiche Freskenzyklus von Bergmüller in kath. Hl. Kreuz in Augsburg (1726–32, 1944 zerstört) und die Kreuzigung (1764) von Göz in der Augsburger Jesuitenkirche (zerstört) nicht unerwähnt bleiben. Eine Besonderheit bei Huber bildet die strenge Frontalität des Gekreuzigten, welche auch bei Bergmüllers Deckenbild Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun in Hl. Kreuz sowie bei Zick (Kreuzigung) festzustellen ist. Auch Hubers erstes sakrales Fresko in der Deubacher Schlosskapelle (F II, A) wird von einem, wenn auch stark untersichtigen, Kreuz geprägt.

⁵⁶⁰ 1880 waren die Darstellungen „a) St. Nikolaus wird von Bedrängten angefleht, [und] b) die Taubengestalt des hl. Geistes“ (FÜRST 1880, S. 109) zu sehen. Die Übermalungen des 19. Jahrhunderts wurden bei der Restaurierungsmaßnahme von 1920/21 wieder abgenommen und „die schadhaf gewordenen, auch überschmierten Malereien in ihrer ganzen alten Schönheit wiederhergestellt“ (DOERING 1920/21, S. 57).

versammelten Hilfsbedürftigen hat sich der Heilige mit Segensgestus zugewandt, er erscheint als Fürbitter aller Hilfesuchenden.⁵⁶¹

Obwohl es sich um zwei ganz unterschiedliche Bildräume handelt – den metaphysischen Ort des Fegefeuers und einen Landschaftsraum –, gestaltet Huber beide Darstellungen in Szenerie und Komposition analog. In beiden Fällen bestimmt eine über dunklem Erdstreifen nach hinten abfallende Handlungsbühne den Aktionsraum für die schrägansichtigen Bilder. Der Patronatsheilige, von welchem Erlösung erhofft wird, bildet die zentrale Figur und wird nahezu identisch dargestellt.⁵⁶² Lediglich die Farbgebung unterscheidet die Szenen. Während die himmlische von lichten Violett-, Rosé- und Ocker-Braun-Tönen beherrscht wird, ist die stimmungsvolle Landschaftsszenerie von vielfältigem kräftigem Kolorit. Durch die kompositionellen Übereinstimmungen jedoch schafft Huber eine raumübergreifende Entsprechung, bildet also gewissermaßen eine raumordnende Symmetrie um das zentrale, wiederum in sich symmetrische Hauptbild aus.

Die drei Hauptplafonds werden seitlich von acht stuckierten Zwickelkartuschen begleitet. Darin alternieren Legendendarstellungen in hellblau-karmin-gelber Tonmalerei mit Emblemen in karmin-gelber Tonmalerei.⁵⁶³

In diesen zwei Zyklen sind die beiden Patrozinien der dem hl. Nikolaus geweihten Kirche, die eine Armeseelen-Bruderschaft beherbergt, nebeneinander gestellt. Der Nikolauszyklus umfasst vier Szenen (F VII, 2, 4, 6, 8).⁵⁶⁴ Er beginnt mit der Legende vom hl. Nikolaus und den drei Knaben. Die Legende berichtet von drei Scholaren, die auf dem Weg zu ihrem Studienort Athen in Myra bei einem habgierigen Gastwirt unterkommen. Aufgrund ihres Reichtums werden die Knaben von diesem getötet, zerstückelt und in einem Salzfass eingepökelt. Durch einen Engel erfährt der hl. Nikolaus von der Untat und erweckt die Knaben wieder zum Leben.⁵⁶⁵ Diese szenische

⁵⁶¹ Ähnliche Darstellungen schufen Johann Baptist Enderle im Chor von St. Nikolaus in Hammerstetten (1763) sowie Johann Baptist Baader im Langhausfresko von St. Nikolaus in Jedelstetten (1775).

⁵⁶² Der hl. Nikolaus – in Bischofsornat mit Mitra und Krummstab sowie Mantelfutter in kühlem Blau – erscheint leicht erhöht auf einer Erderhebung bzw. Wolkenbank stehend, im hellsten Licht, von links angestrahlt. Er überragt die um ihn Versammelten und wird lediglich vom Himmel hinterfangen.

⁵⁶³ Die zwei östlichen Emblemkartuschen sind wegen der Chorschildwand halbiert.

⁵⁶⁴ Durch die Beschränkung auf vier Legendenbilder fehlen Begebenheiten der Kindheit (z. B. Wannenwunder oder Nikolaus verweigert die Mutterbrust) oder etwa Szenen wie das Ölfläschchen der Diana, Rettung der unschuldigen Ritter, Bischofsweihe, Grab und Tod des hl. Nikolaus.

⁵⁶⁵ MEISEN, KARL: *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande*, Düsseldorf o. J., S. 289 ff., S. 531 f. (vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 244). Die in den geläufigen Legendensammlungen (LA-BENZ, SURIUS, RIBADENEIRA-HORNIG) fehlende sogenannte Schülerlegende, die den posthumen Wundern des Heiligen zuzurechnen ist, ist wahrscheinlich erst im 12. Jahrhundert in Lothringen oder in der Normandie entstanden (vgl. PETZOLD, LEANDER: *Nikolaus von Myra*, in: LCI, Bd. 8, Sp. 46) und im Barock

Schilderung wählt Huber für seine Darstellung. Neben der Schülerlegende ist über der Nordwand der hl. Nikolaus mit dem Esel verbildlicht, eine Legende, die nicht näher überliefert ist.⁵⁶⁶

Das Thema gegenüber der Auferweckung der drei Knaben ist die Legende von der Mitgift dreier armer Mädchen. Sie handelt von einem verarmten Vater dreier Töchter, der diese zur Sicherung der Mitgift zur Prostitution zwingen will. Nikolaus, noch nicht Bischof und gerade Erbe eines größeren Vermögens geworden, erfährt von der Notlage, wirft in drei aufeinanderfolgenden Nächten je einen großen Goldklumpen durch das Fenster der drei jungen Frauen und verhilft ihnen so zu einer standesgemäßen, jungfräulichen Heirat.⁵⁶⁷ Diese Legende ist die älteste und populärste aus der Nikolausvita⁵⁶⁸ und entsprechend häufig dargestellt.⁵⁶⁹ Huber, der den jungen Heiligen entgegen der Überlieferung bereits als Bischof malt, greift den Moment der nächtlichen Geldübergabe heraus.

Der Zyklus schließt mit dem schwimmenden Kalamos. Nikolaus bewahrte seine Stadt Myra nämlich nicht nur vor Hungersnot, sondern auch vor übermäßiger Steuerlast, indem er beim Kaiser in Konstantinopel einen Nachlass erwirkte. Die entsprechende Urkunde sandte er in einem hohlen Kalamos über das Meer nach Myra, um sie vor einem eventuellen Widerruf zu bewahren.⁵⁷⁰ Huber führt den Heiligen vor, wie er die Urkunde in einer Säule auf die Reise schickt, die durch seinen Segen auch das Ziel erreicht.

Alle vier Szenen weisen eine ähnliche Bildanlage auf. Über einer Steinbrüstung, die die Zwickelfelder unten geschickt auffüllt, erhebt sich nach zwei Stufen eine Architekturkulisse bzw. nach einem Erdstreifen eine Landschaft. Dieselbe Einheitlichkeit erreicht Huber in der Gestaltung des hl. Nikolaus, der immer mit liturgischer Pontifikalkleidung, Mitra und Bischofsstab⁵⁷¹, auftritt – auch wenn das in

verhältnismäßig selten dargestellt (vgl. BAUER/RUPPRECHT 1981, S. 440). Als Beispiel ist das hochovale Medaillon von Johann Jakob und Sebastian Würmseer in St. Nikolaus in Unterammergeau von 1710 anzuführen.

⁵⁶⁶ Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 243.

⁵⁶⁷ Vgl. LA-BENZ, S. 29 f. – RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 939. – SURIUS, Bd. 6, 6.12., S. 183 f.

⁵⁶⁸ Vgl. POESCHEL 2005, S. 268.

⁵⁶⁹ Beispiele lieferten ebenfalls Johann Jakob und Sebastian Würmseer in Unterammergeau (1710), Johannes Joseph Zwinck in Oberhausen (Gde. Ammerhöfe, 1753), Franz Martin Kuen in Kutzenhausen (1754), Johann Baptist Baader in Jedelstetten (1775) sowie Sebastian Jaud in Reichling (1803).

⁵⁷⁰ Vgl. ANRICH, GUSTAV: *Hagios Nikolaos. Der hl. Nikolaus in der griechischen Kirche*, Leipzig 1914–17, Bd. 2, S. 399–402. – Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 244.

⁵⁷¹ Lediglich bei der Szene der Jungfrauenlegende fehlt letzterer.

einem Fall dem „historischen“ Ablauf der Legende widerspricht. Die Schilderungen der Szenen sind übersichtlich auf das Wesentliche konzentriert.

Während sich der Nikolaus-Zyklus im Kirchenpatrozinium begründet, weist die Folge der Emblemata auf die Anliegen der Unterdießener Allerseelen-Bruderschaft hin. Sie waren als „Landschaften emblematischen Inhalts mit lateinischen Bibelzitaten (...) und deutschen Versen als Epigrammen“⁵⁷² zu gestalten (F VII, 1, 3, 5, 7).

Die nordöstliche Kartusche setzt sich aus dem lateinischen Zitat „*Eripuit / me. / eccl. 7. / V. 11.*“⁵⁷³, der allegorischen Darstellung eines Vogelkäfigs, über welchem ein befreiter Vogel fliegt und dem Epigramm „*Durch freye Luft mit Freyd der Vogl dringet; / Zu Gott die frohe Seel sich so erschwinget.*“ zusammen. Darin wird „die Errettung des Menschen aus der sündigen Welt“⁵⁷⁴ verdeutlicht. Das gegenüberliegende Sinnbild – mit Bibelzitat „*Per ignē / probatu / Pet. I / V. 7.*“, dem Bild eines in einer Höhle auf einem Steinquader glänzenden Goldstücks und dem Epigramm „*Das Gold wird durch das Feuer von seinem Unrath rein; / auch so gelautert gehet die Seel in Himl ein.*“ – bezieht sich auf die Läuterung des Menschen durch Gott.⁵⁷⁵

Die beiden westlichen Kartuschen schlagen das Thema der Stärkung des Menschen durch Gott an.⁵⁷⁶ Das eine, mit Zitat „*Imber / Serotinus. / Prov. 16. / V. 5.*“, hat als Icon einen sich über einer Landschaft ergießenden Regenfall und das Epigramm „*Erquickung, die sich läst bey frischem Regen märcken, / Empfindt die arme Seel durch Übung guter wercke.*“. Die vierte Kartusche mit Lemma „*Ad fontem / Aquarum / Psl. 41. / V. 2.*“, zeigt einen angeschossenen Hirsch, der in vollem Lauf auf eine Wasserquelle zueilt⁵⁷⁷, mit dem Epigramm „*Wie den verwundten Hirschen nur frische Quellen heilen; / So diese Wunden nur der Seele Hilff ertheilen.*“.

Die Darstellungen entsprechen in der einansichtigen Anlage und dem einheitlichen Bildaufbau den Emblemen der 1531 in Augsburg erschienenen „Emblemata“ des Andreas Alciati. Ein steinerner Sockelunterbau trägt auf einer Vertiefung als Inschrift das jeweilige Motto, so dass diese Sockelbrüstung hier nicht nur das Bildfeld eingrenzt, sondern auch Bedeutungsträger ist. An die Stelle der Emblemlemmata sind hier

⁵⁷² BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 242.

⁵⁷³ Hierbei handelt es sich um eine falsche Quellenangabe, Act 12,11 oder wohl Ps 17,1 (vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 242).

⁵⁷⁴ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 246.

⁵⁷⁵ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 246.

⁵⁷⁶ Vgl. Ebenda.

⁵⁷⁷ Das Wasser dient der Kühlung der brennenden Wunde. Die Wunden wiederum beziehen sich auf das Hauptbild (vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 246.)

allerdings lateinische Bibelzitate getreten.⁵⁷⁸ Darüber erhebt sich die Icon, der allegorisierende Bildbestandteil. Diese beiden Elemente vereinen sich zu einem Rätsel, dessen Auflösung ein Epigramm, das als erläuternder deutscher Vers entlang des oberen Bildrandes verläuft, leistet. Allen vier Epigrammen ist das Wort „Seele“ gemeinsam, was den Bezug zum Hauptbild und zur Bruderschaft herstellt. Darüber hinaus spielen die „Bildmotive und Epigramme (...) auf die vier Elemente an“⁵⁷⁹.

Die beiden Zyklen sind, entsprechend ihrer inhaltlichen Verschiedenheit, durch leicht abweichende Bildformate⁵⁸⁰, vor allem aber durch ihre jeweiligen Farbtöne voneinander abgesetzt. In der Bildaufteilung sind sie hingegen einander angeglichen. Damit stellt Huber die beiden Themenkomplexe – Verehrung des Patroziniumsheiligen und Motto der Bruderschaft – als gleichgewichtig und eng miteinander verbunden dar.

Der Chorraum ist dagegen ausschließlich der Verehrung des Patronatsheiligen gewidmet. Das Deckenbild der Glorie des hl. Nikolaus (F VII, D) ist eine getreue Kopie der im selben Jahr entstandenen Ulrichsglorie von Pfaffenhausen (F VI, A). Die Komposition ist völlig identisch, lediglich in einigen Details nimmt Huber kleinere Veränderungen vor. Der Bischofsstab fehlt, so dass Nikolaus beide Hände im Fürbittergestus nach unten ausbreiten kann. Sein Kopf, entgegen dem bartlosen des hl. Ulrich, ist der eines alten, bärtigen Mannes und in Entsprechung zur Armhaltung nach unten den Gläubigen im Kirchenraum zugewandt. Bei den großen Engeln ist an zwei Stellen die Flügelform modifiziert, ein Engel, von dem in Pfaffenhausen nur der Kopf zu sehen war, ist verschwunden. Auch in der Farbkomposition stimmt das Unterdießener Chorfresko mit seinem Vorbild größtenteils überein.⁵⁸¹ Dabei ist das Kolorit kräftiger und stärker von Hell-Dunkel-Kontrasten geprägt.⁵⁸² Leichte Modifizierungen erfuhren schließlich auch die Wolken. Sie übergreifen den Bildrand nicht mehr, sind teilweise dunkler verschattet und an vier Stellen so aufgelockert, dass sie Durchblicke in den Himmel gestatten.

Somit ergeben sich letztlich, so ähnlich die Bilder sind, Abweichungen des Unterdießener Chorfreskos zu seinem Pfaffenhausener Vorläufer, und zwar im Verhältnis zum Illusionismus. Huber hat den unterschiedlichen bilddräumlichen

⁵⁷⁸ Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 242.

⁵⁷⁹ BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 246, dabei Luft: Vogel, Regen: Erde, Gold: Feuer, Hirsch: Wasser.

⁵⁸⁰ Die Kartuschen der Embleme sind geringfügig kleiner und schmaler.

⁵⁸¹ Abgesehen von kleinen Ausnahmen, beispielsweise erscheint die graublaue Draperie des linken Engels hier in Braunorange, wodurch das kühle Blau auf die Heiligenfigur konzentriert ist.

⁵⁸² Das Licht fällt von links oben ein. Die daraus entstehenden Verschattungen nutzt Huber dazu, wie bei allen seinen Fresken eine dunklere Randzone unten als bildeinführenden Vordergrund zu etablieren.

Bedingungen Rechnung getragen, indem er den Blick des Heiligen nach unten richtete sowie kräftigere, greifbare Farben und präzisere Konturen anwandte. Damit hat das Bild einen direkteren Bezug zum Betrachter als in Pfaffenhausen, wo es innerhalb einer Scheinarchitektur in die Höhe gehoben erscheint. Die über den Rahmen quellende Wolke, in der Pfaffenhausener Scheinarchitektur eine Reminiszenz an den Barockillusionismus, hat in Unterdießen keinen Sinn mehr, Huber lässt sie weg.

Insgesamt erteilt der Freskant in diesem reinen Himmelsraumbild – seinem ersten⁵⁸³ – dem Illusionismus eine Absage. Es ist ein „reines Heiligenbild, dessen Schauplatz wie zufällig Wolken sind“⁵⁸⁴, ein an die Decke gehobenes Tafelbild, das keine weiteren Höhenwirkungen vortäuscht, ohne Untersicht auskommt, keine metaphysischen Lichteffekte bemüht. Das Gewölk ist zu einer den Bildraum begrenzenden Hintergrundfolie verdichtet, der Bildgrund ist geschlossen, Ausblicke sind nicht vorgesehen. Dass die Wolkendecke hier und da durchbrochen ist, lässt sich nicht als *disotto-in-su*-Durchblick deuten, sondern eher als „realistischer“ Hinweis darauf, dass dieses aus dem Geist des Frühklassizismus gemalte Bild den Heiligen nicht auf Erden, sondern im Himmel darstellt.

Die Heiligenglorie flankieren vier Patronatsdarstellungen an den Hängezwickeln (F VII, D1–4). Die einansichtigen Kartuschenfresken sind in Komposition und karmin-gelber Farbgebung einheitlich gestaltet und gleichen im Kolorit den Emblemen im Langhaus. Der hl. Nikolaus erscheint jeweils mit Mitra und Bischofsstab segnend auf Wolken von einer Strahlenglorie hinterfangen und wird als Patron und Helfer bei einem Bauunglück, Seenot, Feuersnot und Auferstehung gezeigt.⁵⁸⁵ Vermutlich sind die Szenen des Bauunglücks und des Feuers auf lokale Ereignisse zu beziehen⁵⁸⁶: den Brand der Kirche 1773 und ihren Neubau.⁵⁸⁷ Während die Darstellung des Patrons der Seeleute auf Legendenerzählungen zurückgeht, liegt der Patronatsdarstellung der auferstehenden Frau wieder ein Bezug zur Armenseelen-Bruderschaft zugrunde.

Die Freskenausstattung umfasst schließlich noch vier kleine Bilder an den zwei Brüstungen der Orgelempore (F VII, EB1–4). Eine davon, David psallens, bezieht sich auf den Ort des Bildes, auf die Musik, die von hier erklingt und die der Psalmsänger

⁵⁸³ Vom nicht vollständig erhaltenen Osterbucher Chorfresko (F IV, B) abgesehen.

⁵⁸⁴ BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 244.

⁵⁸⁵ Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 245. Diese durch die Bilder gekennzeichneten Patronate weisen auf einen besonderen lokalen Nikolauskult hin.

⁵⁸⁶ Vgl. Ebenda.

⁵⁸⁷ Somit dürfte mit dem dargestellten Kirchengebäude die im Bau befindliche Kirche von Unterdießen gemeint sein (vgl. FÜRST 1880, S. 109).

David repräsentiert. Die drei anderen sind neutestamentarische Szenen moralisierenden Inhalts.⁵⁸⁸ Die auf Nahsicht angelegten, breitformatigen Bilder sind buntfarbig ausgeführt und vermitteln ihre Appelle an Demut, Barmherzigkeit und korrektes Verhalten im Gotteshaus in klaren, malerisch reizvollen Darstellungen.

Die Unterdießener Nikolaus- und Armenseelen-Bilderfolge bildet den bisher umfangreichsten Freskenzyklus im Œuvre Hubers. Das Bildprogramm vereinigt einen elfteiligen Zyklus zum Kirchenpatron Nikolaus⁵⁸⁹ mit fünf Bildern zur Feier der ansässigen Armenseelen-Bruderschaft. Über den Auftrag von Denklingen hinaus, an den die Unterdießener Ausmalung erinnert, ist das Hauptbild im Gemeinderaum östlich und westlich von je einem Nebenfresko flankiert. Die querformatigen Begleitbilder – es sind die ersten größeren polychromen Schilderungen von Heiligenszenen bei Huber – sind mit augenfälligen Entsprechungen in Bildaufbau und Figurenbildung gestaltet. Diese Verklammerung der beiden Begleitfresken wird raumüberspannend als klärende Vereinheitlichung wirksam.

Eine im Sinne des Frühklassizismus ebenso gelungene Behandlung erfährt das Hauptbild selbst. Huber nutzt das Thema für eine monumentale Kreuzesdarstellung. Das im Bildzentrum freigestellte Kruzifix wird durch kompositionelle Mittel wie Dreieckskonstruktion oder achsensymmetrische Farbverteilung eindringlich in Szene gesetzt. Huber hat in dem symmetrisch geklärten Aufbau eine wirksame Bildformel gefunden, die an didaktischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Dazu kommt der Reiz eines ungewöhnlichen Kolorits, das wiederum zur Einheitlichkeit tendiert, indem es eine annäherungsweise eintonige, von Ocker und Braun dominierte Farbfolie für den irdischen Handlungsort und Himmel gleichermaßen ausbildet.

Im Chorfresko erschließt Huber erstmals einen reinen Himmelsraum mit einer den Bildgrund nach hinten abschließenden Wolkendecke. Diese Darstellungsform markiert die Abkehr vom barocken Illusionismus hin zur aufgeklärten, klassizistischen Abbildung des Himmels und sollte für Hubers Himmelsräume charakteristisch werden. Gleiches gilt für die in ihnen erscheinenden Engelfiguren.⁵⁹⁰ Dass Huber bei diesem

⁵⁸⁸ Darunter die Darstellung des barmherzigen Samariters, der Austreibung der Wechsler sowie des Pharisäers und des Zöllners.

⁵⁸⁹ Umfangreiche Nikolaus-Zyklen schufen Johann Joseph Zwinck in St. Nikolaus in Oberhausen (Gde. Ammerhöfe, 1753), Franz Martin Kuen in der Nikolauskirche in Kutzenhausen (1754), Johann Baptist Enderle in der Nikolauskirche zu Hammerstetten (1763/64), Johann Leitkrath in St. Nikolaus in Oberndorf (1774–76) sowie Johann Baptist Baader in St. Nikolaus in Jedelstetten (1775) u. a. Auch Bergmüller hatte 1730 in der Stadtbergener Nikolauskirche einen Nikolauszyklus geschaffen.

⁵⁹⁰ Insbesondere „große, schwungvoll komponierte Gestalten mit bauschigen Gewanddrapierungen und weitgespannten Flügeln“ (BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 244).

Fresko auf seine eigene Komposition in Pfaffenhausen zurückgreift und sie mit nur marginalen Abwandlungen wiederholte, weist auf einen Sinn für Arbeitsökonomie hin, der heute nicht minder modern anmutet.⁵⁹¹

Auch in weiteren Aspekten knüpft der Unterdießener Zyklus an das bisherige Schaffen Hubers an. Der stimmungsvoll atmosphärische Naturschauplatz der westlichen Patronatsdarstellung (hl. Nikolaus als Patron der Lahmen und Kranken) schließt sich an Bilder in Deubach und Denklingen (F II, A; F III, C) an. Das Kolorit des Hauptfreskos erscheint in Deubach und Denklingen vorbereitet. Die eine Einheit bildenden, in Tonmalerei ausgeführten Legendschilderungen verweisen auf Pfaffenhausen (F VI, A1–6).⁵⁹²

1.2.4 Wiesensteig, kath. Stadtpfarrkirche St. Cyriakus (F VIII)

Nach den Freskierungen des Jahres 1774 begann Hubers Engagement bei der Ausstattung von St. Cyriakus in Wiesensteig. Das Kollegiatstift in dem Ort, der in der wittelsbachischen Enklave Helfenstein lag (heute Lkr. Göppingen), war dem Bistum Augsburg unterstellt.⁵⁹³ Die gotische Kirche war zum Ende des Dreißigjährigen Krieges 1648 bis auf die Außenmauern abgebrannt. Erst 1719 wurde der Chor neu aufgerichtet und ausgestattet.⁵⁹⁴ Das Schiff wurde in den Jahren 1775–80 erneuert und in klassizistischen Formen ausgestaltet.⁵⁹⁵ Während dieser Umbau- und Ausstattungsphase entstanden die Deckengemälde Hubers. Wie es zur Auftragsvergabe an Huber kam, ist

⁵⁹¹ Nach der Wiederholung des Engelsturzes (Denklingen–Osterbuch) handelt es sich hierbei um die zweite Eigenwiederholung.

⁵⁹² Neben Pfaffenhausen und Unterdießen sind derartige Begleitfresken zur Heiligenlegende nur noch in Schwabbruck (jedoch in Farbe, F XXIII) nachzuweisen. Die hellblau-karmin-gelben Tonmalereien haben ihre Vorläufer in den Apostelbildnissen und Emporenbildern von Denklingen (F III, A1–A12, EB1, 2) sowie die violett-gelben in den Kirchenväter- und Evangelistenbildnissen von Osterbuch (F IV, A1–A4, B1–B4). Hingegen hatten die Evangelisten- und Kirchenväterbildnisse, die Huber bisher als Standard verwandte (mit Ausnahme von St. Michael in Augsburg), keinen Platz innerhalb des Bildprogramms von Unterdießen.

⁵⁹³ Die Leitung des Stiftes unterlag einem Propst, der aus den Reihen der Augsburger Domherren gewählt wurde. Da der vom Augsburger Bischof eingesetzte Propst seinen Wohnsitz in Augsburg hatte und nicht ständig in Wiesensteig residierte, vielmehr nur zweimal das Stift zu visitieren hatte, wurde die Leitung einem örtlichen Dekan übertragen (vgl. ZIEGLER, WALTER (HG.): *Johann Baptist Straub (1704–1784), Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783), Bildhauer aus Wiesensteig*, Weißenhorn 1984, S. 13).

⁵⁹⁴ Architekt war Christian Wiedemann, die prachtvolle Stuckdekoration schuf der Ellwanger Melchior Paulus (1669–1745).

⁵⁹⁵ Im klassizistischen Langhaus sind im Besonderen die Altargemälde der Heiligen Drei Könige und Josefs Tod (um 1780) von Hofmaler Christian Thomas Wink (1738–1797) aus München zu erwähnen. Des Weiteren die Skulpturen des aus Wiesensteig gebürtigen Bayerischen Hofbildhauers Johann Baptist Straub (1704–1784). Von ihm stammen das Kruzifix des ehem. Kreuzaltars (sein letztes gesichertes Werk, um 1775) sowie die Statuette des hl. Johannes Nepomuk (um 1740). Nach seinen Entwürfen fertigte dessen Geselle Joseph Streiter die Altäre und Kanzel.

den Akten zur Ausgestaltung der Kirche nicht zu entnehmen.⁵⁹⁶ Aufgrund der engen verwaltungspolitischen Beziehungen zum Augsburger Fürstbistum⁵⁹⁷ erklärt sich aber wohl die Wahl eines Augsburger Freskantens.⁵⁹⁸

Im Gegensatz zur barocken Formensprache im eingezogenen Chor wird das Langhaus – ein einschiffiger Saal zu vier Fensterachsen – von klassisch-antiken Elementen in warmen Braun- und Goldtönen geprägt. Kassettierte, mit Rosetten besetzte Gurtbögen strukturieren das Korbbogengewölbe und sparen streng rechteckige Bildfelder aus. Das Mittelbild überspannt zwei Achsen, über den anschließenden Fensterachsen ist jeweils ein flankierendes Nebenbild zugeordnet.⁵⁹⁹

Das Freskenprogramm ist auf den Kirchenheiligen abgestimmt. Die Legendenschilderung beginnt mit der Darstellung des Heiligen als Trost- und Almosenspende im rückansichtigen Fresko über der Orgelempore (F VIII, C). Cyriakus verteilte demnach Nahrungsmittel an christliche Sklaven auf der Baustelle zu den Diokletiansthermen, die zur Zwangsarbeit auch Hunger leiden mussten.⁶⁰⁰ Im Fresko vor dem Chorbogen folgt die Heilung der besessenen Artemia (F VIII, B). Der Legendenschilderung zufolge wurde der hl. Cyriakus aus dem Gefängnis entlassen, um der Tochter des Kaisers Diokletian den Teufel auszutreiben. Im Anschluss an die erfolgreiche Heilung bekehrte er Artemia zum christlichen Glauben und taufte sie.⁶⁰¹

Das Almosenfresko ist über einer aus Erdschollen gebildeten Handlungsbühne aufgebaut. Ein hoher Fundamentsockel rechts und ein Baum links begrenzen die Baustellenszenerie seitlich, nach hinten sind aufgehende Bauteile und Gerüstelemente

⁵⁹⁶ StaA Ludwigsburg, B 535s Bü 82–85; B 535L Bü 16, 24, 25.

⁵⁹⁷ Zur Zeit der Neuausstattung des Langhauses fungierte Johann Clemens Ferdinand von Lodron (1727–1804), der seit 1747 die Propstei innehatte, als Propst (vgl. SEILER 1989, S. 998).

⁵⁹⁸ Bereits im Jahre 1740 wurde die 1737/38 gegründete Kunstverlegergemeinschaft von Göz und den Brüdern Josef und Johann Klauber – im damaligen Zentrum der Gebrauchsgraphik, Augsburg – mit der Ausführung eines Stiftswappenkalenders beauftragt. Siehe hierzu BILLER, JOSEF H.: *Der Wappenkalender des Kollegiatstiftes Wiesensteig von Gottfried Bernhard Göz*, in: *Ars Bavarica*, Bd. 23/24, München 1981, S. 135–148 mit Abbildungen und ISPHORDING 1984, Kat. Nr. A III a 55.

⁵⁹⁹ Vgl. PAULUS/ GRADTMANN 1914, Bd. 1, S. 193 f.

⁶⁰⁰ Thrason, ein „Christliebender Herr (...) stellte es solchem nach mit frommen Gottes=Dienern an, deren Namen Sisinius, Largus, Cyriacus und Smaragdus, und schickte durch diese den verhungerten Arbeitern aus seinen Mitteln sehr viel Nahrung in der Still zu“ (RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 184). Nachdem Maximian, Statthalter von Rom, erfahren hatte, dass Cyriakus und seine Gefährten den christlichen Zwangsarbeitern auf der Baustelle der diokletianischen Thermen halfen, trösteten und Mut einflößten, ließ er Cyriakus und seine Mithelfer ins Gefängnis werfen (vgl. LA-BENZ, S. 607 ff. – RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 183 ff.).

⁶⁰¹ Aus dem Gefängnis wurde Cyriakus zur Heilung der von bösen Geistern besessenen Artemia, der Tochter des Kaisers Diokletian, gerufen. Cyriakus heilte das Mädchen und durfte den Kerker verlassen. Kurze Zeit später wurde er nach Persien gerufen, um die fallsüchtige und besessene Tochter des Königs zu heilen. Nach seiner Rückkehr nach Rom lebte Cyriakus in Frieden bis zum Ende der Regierungszeit Diokletians (vgl. LA-BENZ, S. 608. – RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 184).

zu sehen. Den Mittelpunkt der Komposition bildet der Heilige, der Brot und Geld an die um ihn versammelten Sklaven verteilt. Diese sind durch abgerissene Kleidung in ihrer Notlage kenntlich, gebärden sich aber in ruhiger Gemessenheit.

Trotz unterschiedlichen Inhalts und Szenarios ist das Heilungsfresko gegenüber ganz analog konstruiert. Hier formt eine offene herrschaftliche Baulichkeit über zwei breiten Stufen das Podest für die Handlung. Zwei Doppelsäulen mit wirkungsvoll darum gerafften Vorhängen rahmen die Bühne⁶⁰², auf der erneut in der Mitte Cyriakus auftritt. Zu seiner Rechten thront der Kaiser, von Soldaten umgeben, zu seiner Linken wird die niedergesunkene Artemia von zwei Dienerinnen gestützt. Cyriakus streckt ihr abwehrend ein kleines Kruzifix entgegen und gebietet dem Teufel auszufahren. Als weißer Hauch entweicht er ihrem Körper.⁶⁰³

Wie schon zuvor in Unterdießen sind die zwei das Hauptbild flankierenden Fresken in geradezu symmetrischer Entsprechung gestaltet. Beide Bilder sind einansichtig mit rückwärts abfallendem Handlungsgrund konzipiert. Wie in einem innen vorgeblendeten Rahmen ist eine Vordergrundzone ausgebildet, die teils dunkel verschattet, teils durch kräftige Farben abgehoben ist. Wie schon oft bei Huber sind die seitlichen Bildelemente markant nach innen geneigt und lenken den Blick ins Zentrum. Dort tritt der Heilige auf, im Diakonsornat mit weißer Albe und hellgelber Dalmatik. Sein Gewand zeichnet sich durch die für Huber typische mittige Röhrenfalte aus, wie sie sich schon seit der Gallusvision in Deubach (F II, A) findet.⁶⁰⁴

Mit raumgreifender Gestik erfüllt Cyriakus die Bildmitte. Von allen Ganzfiguren ist er jeweils am lichtesten gemalt. Was wie ein Rückgriff auf barocke Muster, nämlich die auszeichnende Distanzierung der ‚heiligsten‘ Figur eines Bildes in der größten Lichtfülle, erscheinen könnte, ist hier nicht als unzeitgemäßer Traditionalismus aufzufassen, sondern dem überlegten Umgang Hubers mit der Farbigkeit des Ornaments seiner Hauptfigur zuzuschreiben. Konsequenterweise gestaltet Huber beide Fresken in einem

⁶⁰² Die bühnenhafte Bildanlage mit rahmendem Säulenmotiv und Draperie, die ihre Vorläufer im Unterdießener Emporenbild der Tempelreinigung (F VII, EB2), dem Pfaffenhausener Messwunder (F VI, A5) hat, wird auch im folgenden Schaffen Hubers häufig wiederkehren (z. B. in der Darbringung in Maria Dorfen, F XV, C; der Darstellung des ungläubigen Thomas in Schwabbruck, F XXIII, EB2; sowie dem Cäcilienbild in Oberottmarshausen, F XXIV, B; u. a.).

⁶⁰³ Auch Bergmüller schuf eine Darstellung der Teufelsaustreibung. Das Gemälde eines szenisch ausgestalteten Exorzismus (um 1720) befindet sich in der Pfarrkirche in Niederndorf (Bayern). Auch vom Kurfürstlichen Bayerischen Hofmaler Christian Thomas Wink existiert ein Deckenbildentwurf mit der Darstellung des hl. Cyriakus, der die Tochter des Kaisers Gordian von Dämonen befreit, um 1760 oder später (vgl. MEINE-SCHAWWE/ SCHAWWE 1995, S. 206 mit Abb. S. 233).

⁶⁰⁴ Weitere Beispiele finden sich in den Fresken in Oberschönenfeld (F V, A), Unterdießen (F VII, A, C u. a.), Pfaffenhausen (F XI, B) und Maria Dorfen (F XV, C) u. a.

kühlen, hellockerfarbenen Grundton mit gedämpften Farbakzenten. Im Kontrast dazu stehen an den Bildrändern starke Schlagschatten, die das von links oben einfallende Licht erzeugt, und die dunkler und in intensiven Farben gemalten Figuren an den Seiten. Im zentralen, links unten signierten „*J A H (ligiert) ueber P(inxit)*:“ Hauptfresko ist das Martyrium des hl. Cyriakus (F VIII, A) dargestellt. Der Legende zufolge ließ Diokletians Nachfolger Maximianus den Cyriakus an einem Festtag nackt und gefesselt dem kaiserlichen Gespann voranführen, um ihn zu einem Götzenopfer zu zwingen. Diese Szene von Demütigung und Zwang stellte Huber dar, nicht das auf Cyriakus' Weigerung hin erfolgte grausam-qualvolle Martyrium.⁶⁰⁵ Cyriakus' Standhaftigkeit ist durch den Hund⁶⁰⁶, der auf die Treue im Glauben verweist, ins Bild gebracht, das Martyrium und die darauf folgende Erlösung durch den Engel, der Siegespalme und Märtyrerkrone herbeiträgt, sowie durch von oben einfallendes göttliches Licht. Dazu erscheint, als Helmzier des Soldaten zu Füßen des Cyriakus, dessen Attribut, der geflügelte Drache.⁶⁰⁷

Das Fresko erweckt auf den ersten Blick einen etwas unruhigeren, bewegteren, weniger geordneten Eindruck als die vorangegangenen Werke Hubers. Zwar sind viele Gestaltungsmuster unverändert eingesetzt: Einansichtigkeit, der nach hinten abfallende Bildgrund, der die Schrägsicht bedingt, die unten rampenartig vorgelagerte, abgedunkelte Erd- und Gesteinsformation, die das Bild noch einmal rahmt und gleichzeitig in es hineinleitet, oder auch die zur Seite hin dunkler und farbintensiver gemalten Figuren und Architekturelemente, die ebenso rahmende Funktion erfüllen. Auch die markanten Diagonalen, die sich annähernd symmetrisch vom Rand zum Bildzentrum hin neigen – hier in Form einer Bogenarchitektur und eines Göttermonuments – sind wieder zur Komposition genutzt. Was dieser aber im Vergleich zu anderen Huber-Fresken fehlt, ist die exponiert herausgearbeitete Mitte, die

⁶⁰⁵ Als der ehemalige Statthalter Roms, Maximian – ein unversöhnlicher Christenfeind –, neuer Herrscher wurde, ließ er Cyriakus und seine Gefährten festnehmen und schließlich enthaupten. Durch die öffentliche Zurschaustellung des Cyriakus, indem er diesen „nackend und bloß mit schwären Feßlen behencket, vor seinem Wagen herfür:“ (RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 185) führen ließ, wollte der Kaiser die Christen demütigen und verspotten. Das Martyrium des Cyriakus war entsprechend grausam: Übergießen mit siedendem Pech, auf die Folter Spannen und schließlich Enthauptung durch das Schwert (vgl. LA-BENZ, S. 607 ff. – RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 183 ff.).

⁶⁰⁶ Bei dem Hund handelt es sich um eine Reminiszenz an die dem Rokoko verhafteten Fresken seines Lehrers Bergmüller (z. B. in Dießen und Steingaden) sowie auch Holzers oder Günthers.

⁶⁰⁷ Diese römische Soldatenfigur mit Drachenhelmzier kehrt im Pfaffenhausener Steinigungsfresko (F XI, A) wieder. In diesem Zusammenhang ist auch auf den Stiftswappenkalender (1740) von Göz zu verweisen. Darauf ist der hl. Cyriacus, mit dem Exorzistenkreuz in der Linken, einen fliegenden Drachen bannend, dargestellt. Ein Putto zu Füßen des Heiligen hält Palme und Beil des Martyriums. Dagegen verzichtete Huber auf das zweite Attribut, das Schwert, als Hinweis auf die Enthauptung.

vom zentralen Bildmotiv besetzte Symmetrieachse. Die beiden Haupthandlungsträger sind aus der Mitte gerückt, der Kaiser in seinem Thronwagen links und Cyriakus vor dem Neptundenkmal rechts. Sie sind somit als Antipoden gekennzeichnet. Annähernd auf gleicher Höhe im Bild formieren sie eine Horizontalachse, die mit dem obersten der im Himmel schwebenden Engel eine Dreieckskonstruktion bildet.⁶⁰⁸ Dieses Dreieck, außen flankierend betont von den Achsen, die Stadttor, Monument und Erdschichten bilden, ordnet die Komposition. Eine Mittelachse ist zwar durch die Engel, einen Pferdekopf, eine Repoussoir-Rückenfigur und eine Nische im Sockel ausgeprägt, doch wird sie nicht sehr wirksam. Das Fresko ist insgesamt weniger klar strukturiert als frühere in Hubers Œuvre, weniger fest und ruhig. Dieser Mangel an kompositorischer Klarheit folgt aus der inhaltlichen Vorgabe eines Festzuges, gestattet Huber aber zugleich ihre überzeugende Umsetzung im Bild: Das Getümmel eines kaiserlichen Festzuges ist mit einer verblüffend geringen Zahl von Protagonisten plausibel gemacht. Huber konzentriert das Geschehen auf die Gruppe des Kaisers mit den Soldaten, eine zentrale, rückansichtige Repoussoirgruppe von einem Paar mit Kind und Hund sowie eine dem Cyriakus zugewiesene, abschließende Personengruppe. Dazu kommen drei himmlische Engel sowie die Pferde, die der Szene hauptsächlich ihre Dramatik verleihen.⁶⁰⁹ Die Stadt Rom ist auf ein Stadttor verkürzt, das zugleich als Triumphbogen für den Kaiser erscheint. Um die Szene nach hinten abzufangen, genügt Huber eine angedeutete, exedrenartig gerundete Mauer. Verkomplizierende Symbolik unterbleibt, sieht man ab von dem Hund, dem Drachen-Helm und den am Sockel liegenden römischen Architekturfragmenten, die schon überwachsen werden und die Niederlage des heidnischen Rom gegen das von Cyriakus bezeugte Christentum vorwegnehmen. Die Einheitlichkeit des Freskos wird entscheidend durch das Kolorit bewirkt. Ein helles, kühles Ockerbraun herrscht vor, es erscheint vor allem in Wolken, Architekturen und Erdreich. Auch die Lichtführung ist eindeutig. Das von links einfallende, natürliche Licht erhellt die Handlungsebene mit den Hauptdarstellern sowie die Engelsfiguren im Himmel. Um diese zentralen Gestalten läuft in der unteren Bildhälfte eine Zone um, die mit Verschattungen und stärkeren Farben als ein dunklerer Rahmen erscheint.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Ein inneres, nahezu gleichseitiges Dreieck bilden Cyriakus, der Hornbläser vor dem Kaiser und der Märtyrerengel.

⁶⁰⁹ Pferdedarstellungen sind in Hubers freskalem Werk selten. Neben dem Augsburger Phaetonsturz (F I, A) ist lediglich im Pfaffenhausener Stephanusmartyrium (F XI, A) noch ein berittener, römischer Soldat nachzuweisen.

⁶¹⁰ In zahlreichen Einzelheiten lassen sich Kontinuitäten in Hubers Werk feststellen. Die ausgeprägte Kleinteiligkeit und Vielfigurigkeit innerhalb eines monumentalen Formats lässt sich beim Augsburger

Im Hauptfresko hatte Huber eine widrige Situation zu bewältigen. Es galt, die vielfigurige Szene eines kaiserlichen Festzugs mit einer Martyriums-Darstellung zu verbinden und dies innerhalb eines länglichen, hochrechteckigen Bildfelds zu komponieren. Für das Programm hätte sich ein Querformat angeboten, das hier aber nicht zur Verfügung stand.⁶¹¹ Daher musste Huber das Geschehen, das er nicht beliebig auftürmen konnte, in einem Teil des Bildfeldes verdichten. Die Figuren sind im unteren Bilddrittel konzentriert, Staffage und Engel reichen darüber noch bis ins obere Drittel, dessen Abschluss allerdings nur aus Himmelsatmosphäre besteht. Oben bleibt das Bild somit nahezu ‚leer‘ und wirkt entsprechend spannungsarm.⁶¹²

Dass diesem Fresko eine notgedrungen gestreckte Komposition zugrunde liegt, verdeutlicht eine kleine erhaltene Kupfertafel.⁶¹³ Hier sind Komposition wie die meisten Details mit dem ausgeführten Fresko deckungsgleich. Jedoch ist das Bildfeld entschieden reduziert, vor allem um den ‚leeren‘ Himmel oben, aber auch im Sockelbereich unten.⁶¹⁴ Für einen Entwurf aus der Planungsphase wäre es sehr ungewöhnlich, nicht das reale Bildformat zugrunde zu legen. Zudem fallen die

Weltgerichtsfresko (Fv IV, A) beobachten. Der für Huber typische bildparallele, treppenförmige Aufbau der landschaftlichen Handlungsbühne basiert auf den Kompositionen in Denklingen und Oberschönenfeld (F III, B; F V, A) und findet beispielsweise in Pfaffenhausen, Haselbach und Schwabbruck eine Fortsetzung (F XI, A; F XXII, A; F XXIII, A, B). Die zur Erhöhung der terrestrischen Zone hinzugefügte nischenartige Vertiefung erinnert an das kurz vorher entstandene Hl.-Blut-Fresko in Unterdießen (F VII, A). Das abgebrochene Astwerk findet sich im Denklinger Zug der Israeliten durch die Wüste (F III, B) und später in veränderter Form im Stephanusmartyrium in Pfaffenhausen (F XI, A). Das Postament mit Götzenfigur, welches im Langweider Vitusmartyrium (F IX, A) sowie in der Ochsenhausener Pauluspredigt (F XIIIa, B3) wiederkehrt, war bereits Bestandteil der Oberschönenfelder Flucht nach Ägypten (F V, B). Daneben lassen sich für den herabschwebenden Märtyrerengel jener der Gründungsgeschichte des Salesianerinnenordens in St. Augustinus in Amberg (1758) von Göz sowie auch der hl. Michael des Engelsturzes von Enderle in Unterrammingen (1769) als Vorbilder anführen.

⁶¹¹ So zu verfahren wie Johann Baptist Zimmermann 1756 in Neustift bei Freising, der im längsgerichteten Kirchenraum das Bild gewissermaßen ‚querstellte‘, wäre kaum erwünscht gewesen. Zudem hätte selbst Zimmermann in seinem Spätwerk diesen Weg nicht gehen können, hätte er nicht mehrsichtig komponiert – was wiederum in den späten 1770er Jahren nicht der gängigen Ästhetik entsprach.

⁶¹² Ein derartig zweigeteilter Bildaufbau – in Form einer figurenreichen Hauptszene gegenüber einem weiten Himmelsband – ist im Denklinger Chorraumfresko (F III, B) vorgebildet. Eine solche Struktur findet sich auch in den nachfolgenden Martyriumsfresken in Langweid und Pfaffenhausen (F IX, A; F XI, A), dem Bibliotheksfresko des hl. Paulus in Ochsenhausen (F XIIIa, B3) sowie dem Schlipshheimer Deckenbild (F XX, A).

⁶¹³ Die links unten signierte, „*J A H (ligiert) uber P(inxit).*“, Tafel wurde 1964 aus dem Kunsthandel erworben und wird im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart aufbewahrt (Öl auf Kupfer, 44 x 30 cm, Inv. Nr. 1964/1). Siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke auf Kupfer, GK-F VIII. Hierbei insbesondere interessant sind die Graphit-Vorzeichnungen und Pentimenti, die den künstlerischen Arbeitsprozess dokumentieren. Vorzeichnungen sind z. B. an der hoch aufragenden Fahne, an der den Bildgrund nach hinten abschließenden, konvexen Rückwand und an der Helmzier des gegenüber Cyriakus sitzenden Soldaten zu erkennen. Pentimenti sind beispielsweise am Haupt des hl. Cyriakus nachzuweisen.

⁶¹⁴ Hier ist die Szenerie, wie sie im Fresko ausgeführt ist, zusammengestaucht; die Komposition bricht nicht etwa, als wäre das Bild beschnitten, einfach unten ab.

gegenüber dem Fresko entschieden kräftigeren Farben sowie die sehr saubere, präzise Ausarbeitung der Details mit scharfen Konturen auf. Dies nur auf den Bildträger – eine Kupferplatte – zurückzuführen, würde die Unstimmigkeit nicht wirklich erklären, wäre doch ein Bozzetto auf Kupfer ein „absoluter Ausnahmefall (...) unter den Freskoentwürfen“⁶¹⁵. So liegt also in diesem kleinen Ölbild nicht ein Entwurf, ein mit besonderer Sorgfalt erstelltes Kontraktmodell etwa, vor. Wahrscheinlicher ist, dass es sich, wie Bushart erwog, um ein „ricordo oder memoria für den Werkstattgebrauch des Künstlers oder für einen Sammler, Liebhaber oder den Auftraggeber selbst“⁶¹⁶ und damit eine Replik handelt. Eine derart sorgfältig ausgeführte Wiederholung diene dem Freskanten als „Schaustück“ und ermögliche ihm den Nachweis seiner künstlerischen Leistung zu erbringen. Insbesondere bei Auftragsbewerbungen konnte die Vorlage einer solchen Tafel die Reputation des Freskanten unterstreichen.⁶¹⁷ Für eine nachträgliche Wiederholung spricht auch der für Entwürfe ungewöhnliche Bildträger Kupfer sowie der Umstand, dass das Ölbild nicht mit „Hueber“, sondern mit „Huber“ signiert ist – letztere Schreibweise benutzte der Maler erst ab 1782.⁶¹⁸

Die Unterschiede zwischen Fresko und Ölbild sind eher marginal⁶¹⁹ – abgesehen von der Formatänderung, der Farbigkeit und der Lichtführung. In Letzterer tritt – was mit der leuchtenderen Farbigkeit des auf Kupfer gemalten Ölbilds und seiner insgesamt dunkleren Ausführung zusammenhängt – ein barocker Effekt verstärkt hervor, den Huber im Fresko, innerhalb der klassizistischen Ausstattung des Kirchenschiffs von St. Cyriakus, nur zitierend andeutet – sofern er nicht durch Übermalung verunklärt ist. Unter dem Gewölk, auf dem die zwei oberen Engel lagern, bricht ein Strahl göttlichen Lichts hervor, der auf den Märtyrer fällt. In dem Ölbild deutlich stärker als im Fresko steigert dieser Lichteffekt die Dramatik der Szene und lässt die barocke Herkunft dieses frühklassizistischen Bildes pointiert hervortreten.

Die exakte Datierung der Freskenausstattung ist weder durch die Signatur noch durch ein Chronogramm gesichert, jedoch ist eine grobe Einordnung durch die Umbau- und

⁶¹⁵ HAMACHER 1987, S. 234.

⁶¹⁶ BUSHART 1987, S. 261. – Siehe auch HAMACHER 1988, S. 110 f.

⁶¹⁷ Vgl. HAMACHER 1987, S. 187.

⁶¹⁸ Während Huber im Deckenfresko mit „J A H (ligiert) ueber P(inxit):“ signiert, weist das Ölbild die Signatur „J A H (ligiert) uber P(inxit).“ auf. Charakteristisch für Hubers Frühwerk ist die Signatur „Hueber“, nachweislich erst ab 1782 (Pfaffenhausen, St. Stephan) setzt sich die Namensgebung ohne „e“ durch.

⁶¹⁹ Als Unterschiede sind etwa aufzuführen: Der Triumphbogen ist im Ölbild geringfügig verkürzt und in seiner Leibung kassettiert. Die rückwärtige Mauer trägt pyramidale Bekrönungen. Hinter dem Neptun-Monument ragt noch ein Turm auf, als symmetrische Ergänzung zum größeren Torbau gegenüber. Es fehlen Attribute wie das kaiserliche Zepter oder der Palmzweig in der Hand des Märtyrerengels.

Ausstattungsphase zwischen 1775–80 gegeben. Die zerstörten, 1776 entstandenen Malereien im Augsburger Theater sowie in der St.-Peters-Kapelle des Priesterseminars in Dorfen können nicht mehr zum Vergleich herangezogen werden,⁶²⁰ dafür jene von Unterdießen (1774) und Langweid (1777). Dabei weisen Motiv- und Figurenübernahmen, beispielsweise die höhlenartige Vertiefung in Unterdießen oder das rückenansichtige Figurenpaar mit Kind im Vordergrund von Langweid, in die Jahre zwischen 1775 und 1777. Zudem steht die Wiesensteiger Ausstattung in ihrem System von Hauptfresko mit zwei begleitenden Nebenfresken⁶²¹ sowie vor allem in deren völlig übereinstimmenden Gestaltung jener in Unterdießen sehr nahe.⁶²² Auch das helle, ockertonige Kolorit mit gedämpften, kühlen Farbakzenten knüpft an die direkt davor entstandenen Heiligenglorien in Pfaffenhausen und Unterdießen an.

Ob die Freskierung von St. Cyriakus vor oder nach derjenigen von St. Vitus in Langweid ausgeführt wurde, ist nach der Quellenlage nicht zu entscheiden. Da aber der Neubau in Wiesensteig früher begonnen wurde und die Ausmalung gewöhnlich bald nach Baufertigstellung erfolgte, ist anzunehmen, dass die ins Jahr 1777 zu datierende Ausmalung der Langweider Kirche später anzusetzen ist. Vorzuschlagen ist für die Fresken Hubers in Wiesensteig ein Entstehungszeitraum zwischen 1775 und 1777.⁶²³ Hubers Sohn gibt das Jahr 1775 an.⁶²⁴

Die Dekoration des Langhauses mit den Huber'schen Deckenbildern zeigt, im Gegensatz zur Chorausstattung des Hochbarock, „durchweg den Charakter eines im Klassizismus ernüchterten Rokoko“⁶²⁵. An klassizistischen Tendenzen sind erneut Vereinfachung der Formen, Zurücknahme der Dramatik, gemilderter Illusionismus, beruhigte Figurenbildung und die Annäherung ans *quadro riportato* zu nennen. Die historische Genauigkeit in der Wiedergabe der architektonischen Versatzstücke entspricht den Forderungen der Aufklärung und dem aufkeimenden klassizistischen Kunstgeschmack.

⁶²⁰ Siehe Werkkatalog, Fresken, zerstörte Fresken, Fv VIII und IX.

⁶²¹ Allerdings ergab sich die dreiteilige Bilderfolge aufgrund der Anpassung an die architektonischen Gegebenheiten.

⁶²² Im Vergleich zu Unterdießen beziehen sich jedoch alle drei Deckenbilder auf den Kirchenpatron. Darüber hinaus handelt es sich in Wiesensteig um Heiligenszenen respektive Verbildlichung des Legendenberichts, im Gegensatz zu den Patronatsdarstellungen in Unterdießen.

⁶²³ Etwa gleichzeitig entstanden die Fresken (1778–80) von Zick in der Klosterkirche von Ulm-Wiblingen. Martin Knoller freskierte ab 1775 in Balthasar Neumanns Neresheimer Klosterkirche.

⁶²⁴ HUBER 1817, S. 366. – PAULUS/ GRADMANN 1914, S. 194. – Dagegen schlagen Hummel und Dehio eine Entstehung um 1778 vor, HUMMEL 1978, S. 121 und DEHIO 1993, S. 857.

⁶²⁵ GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1955, S. 243.

Neu in der künstlerischen Entwicklung Hubers sind die – entgegen der zuvor meist ornamental geschwungenen Bildrahmen – streng rechteckigen Bildfelder mit ihren eingezogenen Ecken. Darin sieht sich Huber erstmals einer einschneidenden Maßnahme der entwickelten klassizistischen Ästhetik gegenüber. Das mag mitgespielt haben bei der durch das Bildprogramm bedingten Entscheidung, auf die sonst bevorzugte, konsequent durchgeführte Achsensymmetrie zu verzichten, die innerhalb des undynamischen Bildfeldes der Komposition weitere Spannung entzogen hätte. Ebenso untypisch für Hubers bis dato geschaffenes Werk ist, dass er die gegenseitige Betonung von Hauptachse und der auf ihr platzierten Hauptfigur auflöst. Auch erfährt die Hauptfigur keinerlei Betonung durch Farbakzente.

Ikonographisch ist in Wiesensteig erstmals bei Huber ein Heiligenmartyrium nachzuweisen⁶²⁶, wobei er in klassizistischer Zurückhaltung auf jede Drastik in der Schilderung verzichtet. Die durch das gestreckte Bildformat begünstigte Zweiteiligkeit des Bildaufbaus mit gedrängter Figurenkomposition unten und ansatzweise leerem Himmel oben wird er im späteren Schaffen gelegentlich wieder aufgreifen.

1.2.5 Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus (F IX)

In das Jahr 1777 fällt die Freskierung der dem hl. Vitus in Langweid geweihten Pfarrkirche. Unter dem Patronat des Augsburger Domkapitels⁶²⁷, zu welchem der Ort seit dem 12. Jahrhundert gehörte, entstand während der Amtsperiode von Dompropst Johann Nepomuk Ungelter „ein stilreiner Bau des frühen Klassizismus“⁶²⁸.

Die Bauauffälligkeit der 1727 verlängerten mittelalterlichen Chorturmkirche erforderte einen Neubau. Dieser wurde 1776 durch den fürstbischöflichen Baumeister Johann Martin Pentenrieder – unter Übernahme der vorderen Langhausfundamente sowie des quadratischen Turmunterbaus – errichtet und im Oktober 1777 vollendet. Pentenrieder schuf einen Zentralraum mit flach ausgerundeten Raumecken und quadratischen Chorraum- und Emporenanbauten im Osten und Westen. Das Kircheninnere zeichnet sich durch eine dezente Dekoration in klassizistischer Formensprache aus. Die

⁶²⁶ Dem Cyriakusmartyrium folgen Martyrien des hl. Vitus in Langweid (F IX, A) und des Stephanus in Pfaffenhausen (F XI, A) und Haselbach (F XXII, A). Während in Wiesensteig und Langweid Huber den Moment vor dem Martyrium wählte, ist in Pfaffenhausen und Haselbach das Martyrium selbst verbildlicht.

⁶²⁷ Darauf verweist die Wappenkartusche über dem Chorbogen. Auch nach der Vereinigung mit dem Seminar des hl. Hieronymus in Dillingen 1595 gehörte die Pfarrkirche dem Domkapitel, dessen Präsentationsrecht dadurch nicht beeinträchtigt wurde (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 197. – SEILER 1989, S. 220).

⁶²⁸ PÖTZL 1989, S. 226.

plastische Architekturgliederung wird durch illusionistische Architekturmalereien – oberhalb des stuckierten, umlaufenden Profilgesimses – ergänzt.⁶²⁹ Den krönenden Abschluss der Ausmalung bilden figürliche Malereien in den Scheinkuppeln. Diese umfassen eine zweiteilige Bilderfolge aus dem Leben des Patronatsheiligen mit Martyrium und Verklärung des hl. Vitus im Hauptraum und Emporenanbau, begleitet von der Verehrung der Eucharistie durch Engel im Chor. Die Deckenfresken sind am unteren Bildrand des Hauptfreskos bezeichnet, „*J A H (ligiert) ueber Pinx(it).*“, doch sind keine Kenntnisse über die Auftragsvergabe bekannt.⁶³⁰

Von raumprägender Wirkung sind die klassizistischen Architekturmalereien, welche die Decken- bzw. Gewölbeoberflächen oberhalb des Stuckgesimses überziehen. Diese zentralperspektivischen Illusionsmalereien in Grau-Weiß und hellem Ocker sind von hoher scheinplastischer Wirkung. Erstmals realisierte hier Huber eine einheitliche malerische Gestaltung der Gewölbeoberflächen. Im Vergleich zu früheren singulären Architekturelementen (wie Fensterumrandungen, Vasen oder Figurenkartuschen) vor ungegliederten Wand- und Deckenflächen in Deubach und Osterbuch, entwickelte Huber in Langweid ein einheitliches, raumgliederndes Architekturgefüge. Zudem unterscheiden sich diese Scheinarchitekturen in ihrer Farbgebung von Weiß-Grau-Ocker deutlich von jenen grau-violett getönten der 1760er Jahre. Während das architektonische Motiv der Scheinkuppel sowie die helle Ockerfarbigkeit in Pfaffenhausen (F VI) vorgebildet sind, bildet die Vase, „ein im Klassizismus beliebtes Motiv der Auszier“⁶³¹, ein konstantes Element in Hubers Formenkanon, ist jedoch Form- und Stilveränderungen unterworfen.⁶³² Neben dem typisch klassizistischen Motiv der Vase mit seitlichen Blumenfestons sind Fruchtgehänge, Lorbeergirlanden, Akanthusblüten und Rosetten beliebte Dekorationselemente der architektonischen Illusionsmalereien Hubers.⁶³³

⁶²⁹ Die plastische Stuckierung ist auf ein Minimum reduziert und beschränkt sich auf die Rahmen der westlichen Wandnischen sowie die Apostelkreuze umschließenden Palmblätter.

⁶³⁰ Neben den bedeutenden Deckenmalereien werden die beiden im Kirchenraum befindlichen Ölgemälde (das Letzte Abendmahl, Fußwaschung Christi) Huber zugeschrieben (vgl. SPRANDEL 1985, S. 112). Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, zugeschriebene Werke, Gz7 und 8. Des Weiteren werden auch die ovalen Ölbilder der hll. Antonius von Padua und Sebastian in den Seitenaltären, welche erst 1783/86 aufgestellt wurden, dem Augsburger zugeschrieben (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 200). Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, abzuschreibende Werke, Ga33 und 34.

⁶³¹ PÖTZL 1989, S. 226.

⁶³² Vgl. hierzu jene in Osterbuch (F IV) und Pfaffenhausen (F VI).

⁶³³ Während die ornamentalen Malereien mit gemalter Putzbänderung der östlichen Seitenaltarnischen sowie der Hochaltarnische von Michael Denzel (auch Daenzel) stammen (1784), werden die figürlichen Malereien in den westlichen Korbbogennischen des Hauptraumes sowie der Hochaltarnische Huber zugeschrieben (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 200. – DEHIO 1989, S. 604. – PAULA 1996, S. 163. – PAULA

In der konsequenten Reduzierung der Stuckierung bzw. dem völligen Verzicht oberhalb des stuckierten Kranzgesimses sind Reaktionen auf die Forderungen des vom bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph im Oktober 1770 erlassenen Generalmandats⁶³⁴ zu konstatieren. Darin wurde neben finanziellen Sparmaßnahmen, insbesondere für neu zu erbauende Landgotteshäuser, gefordert,

„daß mit Beibehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssigen Stukkatur- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierraten abgeschnitten an Altären, Kanzeln und Bildnissen eine Verehrung des Heiligtums angemessene Simplizität angebracht werde“⁶³⁵.

Wenngleich dieses in Augsburg keine Gültigkeit besaß, so entspricht die scheinillusionistische Freskenausstattung von Langweid diesen Sparmaßnahmen und „Simplizitäts“-Tendenzen.

Die imposante Scheinkuppel über Volutenpilastern des Zentralraumes zeigt das Martyrium des hl. Vitus (F IX, A). Im Vordergrund des einansichtigen, über dem Ostrand aufgebauten, ovalen Deckenbildes verlaufen dunkle Erdschollen entlang des Bildrandes, zwischen welchen sich im Mittelgrund ein Brückenbogen erhebt. Von links wird der hl. Vitus, sein Martyrium erwartend, an Fesseln zugeführt. Ihm gegenüber schüren muskulöse Henkersknechte unter einem Kupferkessel das Feuer. Der Kessel, von welchem dunkle Rauchschwaden aufsteigen, wird von einem Postament mit Götzenstatue am rechten Bildrand überragt. Den Wegesrand säumen profil- und rückenansichtige Kriegsknechte, Männer und Frauen. Am Himmel erscheinen zwischen lichten Wolken Engel und Putten, der im Zentrum schwebende Engel bringt für den Märtyrer Siegespalme und Märtyrerkrone herbei, wodurch das Martyrium und die darauf folgende Erlösung angedeutet wird.

Nachdem der hl. Vitus in Rom die Tochter Kaiser Diokletians von der Besessenheit befreit hatte, verweigerte er den Wunsch des Kaisers nach einem Götzenopfer. Daraufhin ließ ihn der Tyrann in einen Kessel mit siedendem Blei, Harz und Pech werfen, aus dem er unverletzt hervorging.⁶³⁶ Entgegen der ausführlichen

1997, S. 259, 262). Diese können jedoch aufgrund stilistischer Unterschiede nicht für Huber in Anspruch genommen werden. Insbesondere in der Hochaltarnische konnte bei der letzten Restaurierung (2008) eine unter der Malschicht liegende Brokatmalerei in grauer Grisaille (ähnlich den Seitenaltarnischen) nachgewiesen werden. Vermutlich entstand die figürliche Malerei im Zusammenhang mit der Aufstellung des Hochaltars mit Kruzifix (1783/84).

⁶³⁴ Vgl. HEB 1989.

⁶³⁵ HEB 1989, S. 10 bzw. Anhang, 9.

⁶³⁶ Vgl. RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 1, S. 845.

Legendschilderung verbildlichte Huber nicht das Martyrium im Ölkessel⁶³⁷, sondern den Moment der drohenden Gefahr davor. Huber setzte den Akzent neben der Vorbereitung der Marter auf den standhaften Glauben des Heiligen. Entgegen einer Zuspitzung auf den dramatischen Höhepunkt sind die Ereignisse rund um das Martyrium, unter Verzicht auf jede Drastik, dargestellt.⁶³⁸ Das Neptunstandbild verweist auf das verweigerte Götzenopfer, den Anstoß des Ereignisses. Während der Kessel auf die grausame Pein deutet, ist durch den herabkommenden Märtyrerengel die Erlösung vorweggenommen. Der Akzent liegt auf der Märtyrerfigur und ihrer exemplarischen Haltung.

Das als Schrägsichtbild, leicht untersichtig, konzipierte Fresko erinnert in der zweigeteilten Bildanlage an das Hauptbild in Wiesensteig. Während sich Huber vornehmlich horizontal gestaffelter, zwischen die Rahmenflanken gespannter Erdschollen bediente, verlaufen die Erdrepoussoirs entlang des fiktiven Kuppelrandes und bilden zur Steigerung des Tiefeneindrucks eine v-förmige, dunkle Rahmenzone.⁶³⁹ Davon ist der hell erleuchtete Mittelgrund in Form einer schmalen, nach hinten abfallenden Raumbühne räumlich abgesetzt. Betrachtervermittelnde Funktion ist den umrisshaften Profil- und Rückenfiguren eigen. Der Komposition fehlt, ebenso wie dem Wiesensteiger Hauptfresko, die exponiert herausgearbeitete Mitte, die vom zentralen Bildmotiv besetzte Symmetrieachse.⁶⁴⁰ Der Haupthandlungsträger ist aus der Mitte nach links gerückt als Antipode des Kessels vor dem Neptundenkmal rechts und bilden die Eckpunkte einer Dreieckskomposition.⁶⁴¹ Dieses Dreieck, außen flankierend betont von den Achsen, die Fahnenstange und Dreizack bilden, ordnet die Komposition.⁶⁴² Neben diesen kompositionellen Übereinstimmungen erinnern auch zahlreiche Figuren an das Wiesensteiger Cyriakusmartyrium (F VIII, A).⁶⁴³ Während der Märtyrerengel dem

⁶³⁷ Der Legendenversion zufolge wurde der hl. Vitus in einen Kessel mit wallendem Öl geworfen (siehe KÖNIGS, HEINRICH: *Der heilige Vitus und seine Verehrung*, Münster 1939, S. 35).

⁶³⁸ In der Darstellung der Vorbereitung der Marter im Kessel ist das Langweider Fresko jenem in Egling (1773) von Christian Thomas Wink vergleichbar. In dem großen, panoramaartigen Hauptfresko mit Szenen aus dem Leben des hl. Vitus ist an der Ostseite jener Moment dargestellt. Während bei Wink der Kupferkessel die Szene beherrscht und den abseits stehenden Heiligen überragt, bildet bei Huber der sein Martyrium erwartende hl. Vitus im Gebet das Hauptmotiv.

⁶³⁹ Darin ist es dem Oberschönenfelder Darbringungsfresko (F V, A) vergleichbar.

⁶⁴⁰ Eine Mittelachse ist durch die Engel, eine Repoussoir-Rückenfigur sowie den Brückenbogen ausgeprägt, doch wird sie nicht sehr wirksam.

⁶⁴¹ Dem hl. Vitus ist das Symbol seines Martyriums, der Kupferkessel, gegenüber angeordnet, während der Märtyrerengel mit den Zeichen des Sieges in Christi mittig darüber schwebt.

⁶⁴² Dem Symmetrieprinzip folgend entspricht die gesockelte Götterstatue mit Dreizack im Neigungswinkel der aufragenden Fahnenstange links.

⁶⁴³ Die beiden Märtyrerfiguren sind in ihrer nach vorn geneigten Körperhaltung mit entblößtem Oberkörper, der über der linken Schulter hängenden Draperie sowie der Fesselung vergleichbar. Des

rechten Zuschauerengel von Wiesensteig verwandt ist⁶⁴⁴, mahnt die linke Figur der englischen Gruppe an einen Engel der Heiligenglorien von Pfaffenhausen und Unterdießen (F VI, A; F VII, D). Derartige Figurenwiederholungen, teilweise in leicht veränderter Form, deuten auf einen Schematismus hin, der für Hubers Kompositions- und Arbeitsweise charakteristisch, jedoch kein Anzeichen mangelnder Kreativität ist.⁶⁴⁵ Neben den aufgezeigten Motiv- und Figurenübernahmen sowie der zweigeteilten Bildanlage und der Dreieckskomposition ist das Hauptfresko in seiner Konzeption – in der Wahl des Moments vor dem grausamen Martyrium bzw. in der Zuspitzung durch das Zuführen des Heiligen nach rechts – mit dem Wiesensteiger identisch.

Im Gegensatz dazu war die Szene des unversehrt im Kessel Gott preisenden Vitus seit dem späten Mittelalter die bevorzugte Einzeldarstellung.⁶⁴⁶ Auch noch im 18. Jahrhundert bildete das Martyrium die Hauptszene seiner Vita, nachdem der Vitus- bzw. Veitkult im 17./ 18. Jahrhundert einen Höhepunkt erlebte.⁶⁴⁷ Entgegen dieser Darstellungstradition setzt Huber den Akzent auf den unerschütterlichen christlichen Glauben sowie die Erlösung des Heiligen in Gestalt des Märtyrerengels mit den Zeichen des himmlischen Sieges. Vielmehr dient dieses Deckenbild der Erbauung und Belehrung des gläubigen Gottesvolkes. Einerseits wird darin vorgeführt, zu welchen Qualen das standhafte Festhalten am Glauben führen kann, andererseits ruft es zu Glaubenstreue auf. Neben der bloßen Verherrlichung und Verehrung des Kirchenpatrons Vitus ist die Darstellung eine ständige Mahnung zum mutigen Bekenntnis. Wider der Affekterregung schockierender Märtyrerqualen ist in der Darstellung der tugendhaften, gläubigen Haltung eine Akzentverschiebung hin zur Erbauung und stillen Andacht, in welcher der geistige Nachvollzug jedes einzelnen Gläubigen angeregt wird, zu konstatieren.⁶⁴⁸

Weiteren übernahm Huber das rückenansichtige Figurenpaar sowie das Götzenstandbild direkt aus demselben.

⁶⁴⁴ Dieser Märtyrerengel kehrt in den Stephanusfresken von Pfaffenhausen und Haselbach (F XI, XXII, A) wieder.

⁶⁴⁵ Vielmehr war das Schöpfen aus einem Figurenrepertoire eine unter den Augsburger Freskanten gängige Arbeitspraxis.

⁶⁴⁶ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 60. Dabei steht der Heilige gewöhnlich in einem Kessel siedenden Pechs (bzw. Öls) mit betend zum Himmel erhobenen Augen und Händen. Zudem befinden sich neben ihm oder mit ihm im Kessel seine Pflegeeltern Modestus und Crescentia.

⁶⁴⁷ Auf die Beliebtheit der Darstellung des Martyriums des hl. Vitus deuten die Fresken von Matthäus Günther in Drusheim (1732), Vitus Felix Rigl in Mödishofen (1750), Johann Jakob Zeiller in Iffeldorf (1755), Joseph Christ in Steinekirch (1760), Josef Mages in Häder (1765), Johann Anwander in Dürrlauingen (1769), Johann Baptist Anwander in Neukirchen (um 1780), Johann Baptist Enderle in Rehling (1793) sowie auch von Bernhard Mittermayr in Altenmünster (1796).

⁶⁴⁸ Diese Darstellungsweise fordert den Betrachter zur Einfühlung respektive zur Erfassung der Handlung und Aussage des Bildes vom Gefühl her auf (vgl. BÜTTNER 1997, S. 148). Diese Bestrebungen stehen in

Der Vituszyklus setzt sich an der Scheinkuppel über dem Emporenraum mit der Glorie des Heiligen fort (F IX, C).⁶⁴⁹ Darin ist die im Hauptfresko durch den Märtyrerengel angedeutete Erlösung, als Sieg im Zeichen des christlichen Glaubens, verbildlicht. Nicht der Tod des Heiligen wird dargestellt, sondern seine Verklärung und zugleich Fürbitte für die ihn anrufenden Gläubigen. Der hl. Vitus nimmt auf Wolken kniend die zentrale Position der über der westlichen Seite einansichtig konzipierten Himmelsszenerie ein. Der Kirchenpatron in römischer Soldatentracht ist von verehrenden und anbetenden Putten und Engeln begleitet. Der Engel zur Rechten präsentiert einen Palmzweig, durch welchen er als Märtyrer gekennzeichnet wird. Den höchsten Punkt bildend ist der aufwärts strebende Heilige in klaren Umrissen vom monochrom hellocker getönten Wolkengrund abgesetzt. Im Vergleich mit den Heiligenglorien von Pfaffenhausen und Unterdießen ist das englische Gefolge stark reduziert⁶⁵⁰ sowie der Himmelsgrund völlig verdichtet.

Über dem Chorraum ist die Anbetung und Verehrung der Eucharistie durch Engel „in gloria nubium“ verbildlicht (F IX, B). Im Zentrum der einansichtigen Wolkenszenerie wird die Monstranz von zwei würdevoll agierenden Engeln auf ausladender, goldgelber Draperie präsentiert. Diese zentrale Gruppe wird durch inzensierende Engel und Putten mit Weihrauchgefäß und -schiffchen im unteren Bereich ergänzt. Innerhalb des von lichtem Ockergelb zu dunklem Braungrau abschattierten, dichten Wolkengrundes ergibt sich durch die dunkle Wolkenbank am unteren Bildrand eine tiefenräumliche Entfaltung des Schauplatzes. Jedoch entbehrt die Gestaltung des Wolkengrundes eines natürlichen atmosphärischen Himmels sowie einer Himmelsöffnung. Des Weiteren bildet auch entgegen barocker Darstellungen die Monstranz nicht das Lichtzentrum, von welchem göttliches Licht ausgeht. Vielmehr zeichnet sich Hubers Deckenfresko durch eine flächige, einansichtige, tafelbildartige Bildanlage mit sehr reduziertem englischem Gefolge von statuarischer Ruhe aus. Der linke Präsentationsengel scheint eine direkte Übernahme des linken Trageengels der Pfaffenhausener und Unterdießener

enger Verbindung mit den Strömungen der kirchlichen Reformbewegung, die sich seit der Jahrhundertmitte formiert, sowie der Aufklärungsprogrammatik, vgl. hierzu die Ausführungen von BÜTTNER 1997, S. 125–150.

⁶⁴⁹ Vitusglorien finden sich auch von Matthäus Günther in Druisheim (1732), Joseph Christ in Steinekirch (1760), Johann Anwander in Dürrlauingen (1769) sowie Christian Thomas Wink in Egling (1773).

⁶⁵⁰ Dabei hat der Palmzweigengel seine Vorläufer in den nach oben weisenden Engeln mit grüner Draperie in Pfaffenhausen und Unterdießen (F VI, A; F VII, D). Exakt diese Figur kehrt auch im Martyriumsfresko in Gestalt des linken Engels mit hellroter Draperie wieder.

Heiligenglorien (F VI, A; F VII, D).⁶⁵¹ Chor- und Emporenbild stimmen überdies – der architektonischen Entsprechung folgend – in Bildanlage, Konzeption und Farbkomposition überein, wodurch sich eine einheitliche Raumfolge ergibt.⁶⁵²

Der ikonographische Typus der Eucharistie in der Engelsglorie wurde in Süddeutschland durch den flämischen Andachtsbildstich verbreitet.⁶⁵³ Insbesondere in Augsburg – dem europäischen Zentrum der Andachtsbildproduktion – reifte in der Rokokoperiode dieses eucharistische Engelthema unter ausgezeichneten Stechern, wie der Gebrüder Johann Sebastian und Johann Baptist Klauber, zu besonderer Subtilität heran.⁶⁵⁴ In diesem Zusammenhang wurde dem Thema der Engelshuldigung vor dem Sakrament „in der Mitte des 18. Jhs. im süddeutschen Raum sogar an der Decke ein wichtiger Platz“⁶⁵⁵ zugewiesen, wobei vermutlich die Themenwahl durch den weit verbreiteten Andachtsbildstich motiviert war.⁶⁵⁶ Zahlreiche Beispiele für die „mit ‚himmlisch-atmosphärischen‘ Stilmitteln an die Decken gemalten ‚Andachtsbilder‘ (...)“⁶⁵⁷ sind anzuführen.⁶⁵⁸

Neben den sakralen Deckenfresken spiegelt sich die Beliebtheit und Volkstümlichkeit dieses ikonographischen Typus der von Engeln verehrten Eucharistie auch an Augsburger Fassadenmalereien. Dieses Thema erscheint vor allem „ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als typische Augsburger Ikonographie in der Fassadenmalerei“⁶⁵⁹ und häuft sich im späten Jahrhundert.⁶⁶⁰ In diesem Zusammenhang verdeutlicht dieser

⁶⁵¹ Ebenso wie diese Heiligenglorie wiederholte Huber auch das Langweider Chorfresko, von welchem 1781 in Trugenhofen (F X, B) eine Kopie entstand.

⁶⁵² Diesbezüglich sei auf die Deckenbildkonzeption in Unterdießen (F VII) und Wiesensteig (F VIII) verwiesen.

⁶⁵³ Vgl. HABIG 1971, S. 177–199.

⁶⁵⁴ Die Gebrüder Klauber legten in zahlreichen Varianten das Motiv des leuchtenden hochwürdigen Guts in einem Kranz jauchzender Engelputen, den oben die Gestalt Gottvaters mit der Geisttaube schließt, auf (vgl. HABIG 1971, S. 186 mit Abb. S. 428 f.).

⁶⁵⁵ HABIG 1971, S. 199.

⁶⁵⁶ Vgl. HABIG 1971, S. 191 f.

⁶⁵⁷ Ebenda, S. 190.

⁶⁵⁸ Exemplarisch seien die Fresken von Johann Baptist Enderle in Herbertshofen (1754/55), Johann Nepomuk Schöpf in Beuern (1759), Johann Anwander in Deisenhofen (1760), Martin Knoller (1725–1804) in Anras (1753–63) sowie von Joseph Christ in Dinkelscherben (1770/71) aufgeführt. Von Bergmüller ist neben einem Entwurf für ein Kuppelfresko (um 1725; Wien, Albertina Museum, Inv. Nr. 25629), vermutlich für die Benediktiner-Klosterkirche in Fultenbach (vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 74), das Deckenbild der Verehrung der Eucharistie durch Ecclesia (1727–29) in der Ochsenhausener Klosterkirche nachzuweisen. Späte Beispiele führen uns nach Tirol, wo man bis ins 19. Jahrhundert hinein Wiederholungen des Eucharistie-Themas findet, z. B. von Josef Anton Puellacher in Untermais (1780), Franz Altmutter in Wennis (1792) sowie Leopold Puellacher in Obertelfs (1826), vgl. HABIG 1971, S. 192 f.

⁶⁵⁹ HASCHER 1996, S. 104.

⁶⁶⁰ Das Motiv der sakramentsverehrenden Engel zeigten die Fassaden Am Brunnenlech (A364) von Gottfried Bernhard Göz (1758) sowie Auf dem Kreuz 58 (F216) von Joseph Christ (1776) (vgl. BUFF 1887, S. 174, 276. – HASCHER 1996, S. 245, 259). Als weitere Beispiele sind die Fassadenmalereien an

Bildgegenstand die regional ausgeprägte Volksfrömmigkeit, die an die wundertätige Hostie der Heilig-Kreuz-Kirche⁶⁶¹ gebunden war.⁶⁶²

Grundsätzlich ist das Thema der Verehrung und Inzensierung des Allerheiligsten durch Engel „in gloria nubium“ wegen seines eucharistischen Gedankens thematisch für den Chorraum geeignet. Des Weiteren ist die Monstranz, das eucharistische Motiv, „ein der liturgischen Realität entnommenes Bildzeichen, das für das Altarsakrament (...) steht“⁶⁶³. Zudem sind die Engel, dargestellt als ewig Anbetende und Inzensierende, nach der Lehre der Kirche beim Messopfer, das am Altar darunter vollzogen wird, zugegen.

In der Deckenmalerei hat „das spätbarocke Thema der Eucharistie in der Engelsglorie (...) seinen ursprünglichen Charakter als Andachtsmotiv behalten“⁶⁶⁴, wodurch die Deckenbilder „der in der Schau erfüllten Andacht“⁶⁶⁵ dienen. Diese freskalen „Andachtsbilder“ an den Decken sollten ebenso wie die kleinen Bildstiche, den Betrachter zur täglichen Andachtsübung anregen und dienten der Aufforderung zur eucharistischen Devotion. Dieser Aufforderung, welcher beim Andachtsbild häufig durch einen beigegebenen Text Ausdruck verliehen wird, wird im Bild selbst genüge getan.⁶⁶⁶

Die „ausgezeichneten und zum Teil mit Architekturmalerei verbundenen Deckenbilder in Langweid“⁶⁶⁷ in kühlem, ocker-braunem Kolorit mit gedämpften Farbakzenten harmonisieren perfekt mit der Farbigkeit der Illusionsmalereien. Architektur und Deckenbilder sind deutlich voneinander getrennt. Eine monochrome, hellocker getönte Wolkendecke bildet den bildabschließenden Hintergrund, auf welchen tafelbildartig Figurengruppen in gemäßigter Untersicht gesetzt sind. Aufgrund der „Verhängung des Tiefenraumes durch einen lichten Wolkenvorhang und die Umschließung mit der geschlossenen Rahmenform“⁶⁶⁸ wird jegliche illusionistische Bildwirkung im

den Häusern Beim Schnarrbrunnen 4, Karolinenstraße 40 und Georgenstraße 31 anzuführen (vgl. HASCHER 1996, S. 104, 270).

⁶⁶¹ Dieser in einer kunstvoll gearbeiteten Monstranz eingeschlossenen Hostie (sog. „wunderbarliches Gut“), die den Leib Christi leibhaftig versinnbildlichte, wurden Heilkräfte und Erscheinungen zugesagt. Durch wissenschaftliche Untersuchungen wurde die Echtheit der Hostienverwandlung bewiesen und die Hostie für verehrungswürdig erklärt. Nach der Bestätigung des wahren Sakramentsgehalts wurde 1749 vom damaligen Bischof das 550. Jubiläum feierlich begangen und so verstärkt in das Bewusstsein der Gläubigen gerückt (vgl. HASCHER 1996, S. 103 ff.).

⁶⁶² Vgl. HASCHER 1996, S. 103 f.

⁶⁶³ HABIG 1971, S. 177.

⁶⁶⁴ Ebenda, S. 199.

⁶⁶⁵ Ebenda, S. 190.

⁶⁶⁶ Vgl. HABIG 1971, S. 184.

⁶⁶⁷ SPRANDEL 1994, S. 178. – Vgl. auch NOZAR/PÖTZL 1988, S. 365.

⁶⁶⁸ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

visionären Sinne unterbunden und „lässt das Deckengemälde als ein an das Gewölbe versetztes gerahmtes Tafelbild erscheinen“⁶⁶⁹.

In Langweid bot sich Huber erstmals die Gelegenheit, ein umfassendes architektonisches Gerüst als oberen Raumabschluss zu schaffen. Der Architekturmalerei wird im Vergleich zu den vorausgehenden Werken größerer Raum eingeräumt. Die Langweider Kirchengestaltung weist im völligen Verzicht auf Gewölbestuckierung sowie durch die Huber'schen, von klassizistischer Formsprache geprägten Illusionsmalereien „auf die Vorherrschaft der Malerei in den Kirchenräumen des endenden 18. Jahrhunderts voraus“⁶⁷⁰. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bilden Hubers klassizistische Kirchengestaltungen der 1790er Jahre, die ohne jegliche Wand- und Deckengliederung komplett scheinillusionistisch gestaltet sind.

Entgegen des erstmaligen gewölbeübergreifenden Einsatzes der Architekturmalereien griff Huber kompositionell auf bereits Bestehendes zurück. Das ockerfarbene Kolorit mit kühlen Farbakzenten, das bereits an den Heiligenglorien in Pfaffenhausen und Unterdießen vorherrscht, verfeinerte Huber in Form der in reichen Abstufungen in Erscheinung tretenden Ocker-Braun-Töne. In der Figurenbildung ist eine plastische Durchbildung der kräftigen Gestalten im Sinne des Klassizismus, wo die Einzelfigur besondere Bedeutung gewinnt, festzustellen. Im Allgemeinen wird entsprechend der neuen Gesinnung Einfachheit und Klarheit in der Komposition angestrebt, alle Dramatik gedämpft und eine weitgehende Beruhigung gesucht.

Klassizistische Einflüsse werden in der Tafelbildartigkeit, dem Bemühen um Klarheit, dem Streben nach historischer Treue, der zeichnerischen Genauigkeit und sorgfältigen Modellierung, der Lokalfarbigkeit sowie der Trennung des gerahmten Bildes von der Architektur deutlich. Zudem wird der Bildinhalt als einfache, auf das Wesentliche konzentrierte Erzählung wiedergegeben.⁶⁷¹ Des Weiteren wird auch in der Beschränkung der Höhenillusion, der fehlenden Erschließung des Tiefenraumes sowie im Verzicht auf allegorisches Beiwerk eine Abkehr vom Rokoko deutlich.⁶⁷² Grundsätzlich ist eine Tendenz weg von der illusionären, hin zur aufgeklärten historischen Erzählung – durch einen weitgehenden Verzicht auf starke Untersicht und

⁶⁶⁹ NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 402.

⁶⁷⁰ Ebenda, S. 365.

⁶⁷¹ Vgl. PÖTZL 1989, S. 226.

⁶⁷² Reste illusionistischer Raumgestaltung sind die sich leicht zur Mitte neigenden seitlichen Figuren, wie die stürzende Fahne oder Götzenstatue.

perspektivische Verkürzung – zu konstatieren. Darin reiht sich das Langweider Werk nahtlos in das frühere Œuvre ein.

1.2.6 Trugenhofen, kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard (F X)

1781 wird Huber mit der Freskierung der kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard in Trugenhofen (Lkr. Heidenheim) beauftragt. Reichsfürst Karl Anselm von Thurn und Taxis (1773–1805)⁶⁷³ ließ das in Thurn und Taxis'schem Herrschaftsgebiet gelegene „Gottes Haus sambt der inerliche Zierte auf bauen und consecieren“⁶⁷⁴. Da sich der Vorgängerbau seit der Jahrhundertmitte in einem schlechten baulichen Zustand präsentierte, legte 1774 Joseph Dossenberger (1721–1785) einen schriftlichen Bericht über die Bauschäden vor und sandte einen Riss mit Kostenvoranschlag ein. Zunächst wurden jedoch nur dringend notwendige Ausbesserungs- und Sicherungsarbeiten durchgeführt. 1779 schließlich wurde Johann Georg Hitzelberger (1714–1792), der nach der Vorlage des Dossenberger-Entwurfs ebenfalls einen Bauriss angefertigt hatte, verpflichtet und 1780 mit dem Bau begonnen. Zum Jahresende begann der Dischinger Hofrat Wölfler – mit der Bauleitung und -überwachung betraut – die Inneneinrichtung betreffend mit verschiedenen Künstlern Verhandlungen zu führen. Für die malerische Ausgestaltung hatte Pfarrer Simon Heisler (1773–1782) „Gedanken zur Malerei“⁶⁷⁵ verfasst. Demnach sollte im Sinne des neunten Glaubensartikels „Credo sanctam Ecclesiam Catholicam Sanctorum Communionem“ „vorzüglich die Unitas (Einheit), Sanctitas (Heiligkeit) und Communitas (Gemeinschaft) der Religion vorgestellt und dabei aus dem Leben des hl. Georg und Leonhard das Schicklichste angebracht werden“⁶⁷⁶. Für die Freskierung hatte sich der Augsburger Historienmaler Josef Hartmann beworben und übersandte im Februar 1781 eine dem geplanten Bildkonzept entsprechende Skizze.⁶⁷⁷ Insgesamt forderte er 300 Gulden samt freier Kost.⁶⁷⁸ Daneben

⁶⁷³ Siehe Wappenkartusche über dem Chorbogen. Die Fürsten von Thurn und Taxis waren seit 1741 im Besitz dieser Herrschaft (vgl. OBERAMT NERESHEIM 1872, S. 430).

⁶⁷⁴ DA Rottenburg, Pfarrarchiv Trugenhofen M 58.

⁶⁷⁵ F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen, B 305, 1.

⁶⁷⁶ WEISSENBERGER 1968, S. 328.

⁶⁷⁷ Hartmann plante für den Hauptplafond im Langhaus „den Sturz der götzen durch das Kreuzeszeichen des hl. Georgs, worauf desselben Verhaftung erfolgt“, begleitet von „vier namhafte[n] Auszüge[n] seiner Marter, die Enthauptung und Erlegung des Drachen“ in den Ecken. Über der Orgelempore war der „hl. Leonardiß in der glory als ein vorzüglicher Errether der gefangenen“ vorgesehen. Während – gemäß den von Heisler verfassten Gedanken – die Langhausdecke ausschließlich den Kirchenpatronen Georg und Leonhard vorbehalten war, schlug er für die Chordecke die Darstellung der „Einigkeit, Heiligkeit und Gemeinschaft der Kirche, wobey die vier beygebrachten kleineren Seitenstücke. Simbollische anspillungen auf genannte Eigenschaften der Kirche Christy sind“ vor (F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen, B 305, 1 (Schreiben Hartmanns an Hofrat Wölfler vom 2. Februar 1781). Die Skizzen

hatte sich auch der Maler Johann Baptist Enderle aus Donauwörth, dessen Kostenvoranschlag sich auf 200 Gulden belief, um einen Auftrag bemüht.⁶⁷⁹ Diese Verhandlungen führten jedoch zu keinem Entschluss. Gleichzeitig blieb die Frage nach der Stuckierung der Kirche unbeantwortet. Diesbezüglich wandte sich Wölfler an den berühmten Baudirektor des benachbarten Reichsstifts Neresheim, Thomas Schaidhauf (1735–1807). Dieser beabsichtige, die Stuckierung „in seiner Archidechtur mit Verzierung in andickem Geschmack“⁶⁸⁰ auszuführen und veranschlagte 650 Gulden. Während die Ausführung der Stuckaturen dem Dossenberger-Gesellen Bartholomäus Hölzle zu 300 Gulden übertragen wurde, war im Juni hinsichtlich der Freskierung noch keine Entscheidung getroffen. Schließlich bewarb sich Johann Joseph Huber⁶⁸¹, welcher am 6. Juni 1781 dem Hofrat seine Absicht mitteilte,

„die in die Trugenhofen Pfarrkirche gehörige Fresco-Malerey um fl 500 „–“, zu verfertigen. Obwohl diese Sume in Ansehung der vielen zu verfertigenden Stücke /: den ich glaube, die in dem Riße befindlichen Schilde werden auch gemalt werden müssen :/ sodan der Farben Reise- und Aufenthalts Kosten, welche alle auf mich zurückfallen, sehr mäßig scheinen muß, so zweifle ich doch keineswegs, daß nicht eine Menge anderer Maler sich finden würden, welche die Malerey um eine noch geringere Sume übernehmen wollten. Gleichwie aber in der Malerey ein großer Unterschied ist, so daß selbst meine Offerte vielleicht von meiner Kunst kein gar zu gutes Vorurtheil wecken könnte: so bitte ich Euer Wohlgebohrn gehorsamst, versichert zu seyn, daß ich den obengesagten sehr mäßigen Preiß hauptsächlich darum gewählt habe, weil ich in den dortigen Gegenden noch ganz unbekant bin, somit durch meine Arbeit nicht nur Ehre und fernere Recomendation, sondern auch den höchsten Beyfall Seiner Hochfürstl. Durchlaucht selbst zu erziehlen, mir die zuversuchtliche Hofnung mache.“⁶⁸²

Nur fünf Tage später bot Wölfler Huber eine Auftragsvergabe zu 400 Gulden an. Nachdem der Augsburger diesem Angebot zugestimmt hatte⁶⁸³, muss er unverzüglich mit der Ausmalung beauftragt worden sein und mit der Freskierung begonnen haben. Bereits am 19. September 1781 unterrichtet der Hofrat den Fürsten von der unmittelbar

Hartmanns scheinen beim Fürsten keinen Beifall gefunden zu haben, jedoch wurde dieser mit der Ausführung des Choraltafelles sowie des Auszugbildes beauftragt.

⁶⁷⁸ Vgl. WEISSENBERGER 1968, S. 332.

⁶⁷⁹ F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen, B 305, 1, Fol 50 (Schreiben Enderles an Hofrat Wölfler vom 12. Oktober 1780). Siehe auch WEISSENBERGER 1968, S. 329 und DASSER 1970, S. 59.

⁶⁸⁰ WEISSENBERGER 1968, S. 330.

⁶⁸¹ F. ZA Regensburg, DK 7134, Nr. 16 (Schreiben Wölflers an Fürst Karl Anselm vom 16. März 1781). Am Beispiel der gleichzeitigen Bewerbung von drei Künstlern (Hartmann, Enderle, Huber) für ein Projekt wird deutlich, dass sich vor allem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Auftragslage speziell für Freskantens verschlechtert hatte (vgl. HAMACHER 1987, S. 41).

⁶⁸² F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1 (Schreiben Hubers an Hofrat Wölfler vom 6. Juni 1781).

⁶⁸³ Vgl. hierzu F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1 (Schreiben Hubers an Hofrat Wölfler vom 13. Juni 1781).

bevorstehenden Vollendung der Deckenmalereien.⁶⁸⁴ Das von Huber in nur drei Monaten ausgeführte Bildprogramm umfasst im Langhaus das Letzte Abendmahl, welchem die vier lateinischen Kirchenväter in Eckkartuschen beigestellt sind. Im Chor wird die Verehrung des Sanctissimum durch Engel von acht Kartuschen – vier Evangelisten alternierend mit Tugendallegorien – begleitet. Entgegen der völlig ungegliederten Gewölbe- und Deckenflächen in Langweid ist die Malerei auf klar umgrenzte, von prachtvollen Stuckaturen umrahmte, geschweifte Bildfelder beschränkt. Über dem Gemeinderaum erhebt sich das Letzte Abendmahl (F X, A).⁶⁸⁵ Das Plafondbild zeichnet sich durch die erstmalige Darstellung von Figurengruppen in einem zentralperspektivisch konstruierten Innenraum aus. Über einem mehrstufigen, bildparallelen Treppenlauf erhebt sich die Bildarchitektur in Form eines in die Höhe führenden doppelstöckigen, schachtartigen Kastenraumes mit Arkaden über mächtigen Pfeilern und Kassettendecke sowie seitlichen dunklen Anräumen.⁶⁸⁶ Das Geschehen selbst ist auf einer schmalen Bühne, die durch die hohe Treppe ins Bild gerückt wird, arrangiert. Über die gesamte Breite erstreckt sich der quer vor dem Betrachter erhebende Abendmahlstisch, an welchem die Apostel um die zentrale Christusfigur symmetrisch gruppiert sind. Hieraus resultiert eine ruhige, ausgewogene, zur Monumentalität gesteigerte Figurenkomposition. Die Apostelversammlung – unter welcher Jesus durch die Verratsankündigung Ratlosigkeit und Verwirrung stiftete – zeichnet sich durch eine differenzierte Charakterisierung von Gemütsbewegungen aus. Bei einem Verzicht auf jegliche Dramatik ist dabei „die Gegenüberstellung von zweifelnder Kritik und abweisender Ueberlegenheit, von innerer Zustimmung und anbetender Bewunderung“⁶⁸⁷ besonders eindrucksvoll. Von diesem Geschehen – der Einsetzung des Sakraments – völlig unbeeindruckt ist die Dienerschaft mit den Vorbereitungen für das Mahl beschäftigt. Den Evangelienberichten (Mc 14,15; Lc

⁶⁸⁴ F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1 (Schreiben Wölfles an den Fürsten vom 19. September 1781). Den Baurechnungen ist zu entnehmen, dass sich der Maurer Anton Dambacher als Gehilfe bei der Freskoarbeit zwei Gulden verdiente. Die Fassung der Plafondrahmen und der Wappen wurde dem Fassmaler Christof Khuon in Dischingen für 146 Gulden übertragen (vgl. WEISSENBERGER 1968, S. 333).

⁶⁸⁵ Das Deckenfresko wies 1872 am östlichen Ende noch eine Signatur auf, jedoch hatte sich in diesem Bereich in den 1880er Jahren ein Stück gelöst (vgl. OBERAMT NERESHEIM 1872, S. 428. – TRUGENHOFEN 1915, S. 81 f.).

⁶⁸⁶ Das Vokabular der Architekturkulisse entstammt der klassischen Architektur, worin es dem Kunstverständnis des fürstlichen Standesherrn entsprochen zu haben scheint. Dieses kommt in einem Schreiben von Fürst Karl Anselm von Thurn und Taxis bezüglich der von Hofschreiner Bergmüller eingesandten Hochaltartafel deutlich zum Ausdruck. Darin kritisierte der Fürst die Überhäufung durch zu viele Verzierungen, die nicht „dem jezigen Geschmack (...), welcher mehr Architektur und Simplicität erfordert“ (WEISSENBERGER 1968, S. 325), entsprechen.

⁶⁸⁷ TRUGENHOFEN 1915, S. 80.

22,12) zufolge fand das Mahl in einem „großen Obergemach“ statt. Insbesondere Lukas spricht von einem *coenaculum*, dem im Obergeschoss des Hauses befindlichen Speisesaal.⁶⁸⁸ Darauf scheint Huber sowohl in dem Kastenraum mit angrenzendem Innenhof – in der Art antiker Speisesäle mit Verbindung zum Garten oder einem Hofraum – als auch in den Sitzmöbeln Bezug zu nehmen.⁶⁸⁹ In diesem Zusammenhang ist auf das zehnte Blatt des *Symbolum Apostolicum* von Bergmüller (Taf. 25) mit der Darstellung des Gastmahls im Haus des Pharisäers Simon zu verweisen, auf welchem die gepolsterte Liegebank sowie in der Gestalt des Pharisäers die Judasfigur spiegelbildlich vorgebildet sind. Diesem Kupferstich sind darüber hinaus auch die Bildmotive des über die Köpfe Speisen hinweg tragenden Dieners sowie des Wandschranks mit Zinntellern und Kannen entlehnt. Dagegen gehört der bekrönende Engel, welcher im Langweider Vitusmartyrium (F IX, A) sowie den Unterdießener und Pfaffenhausener Heiligenglorien (F VI, A; F VII, D) Vorläufer hat, zum festen Figurenrepertoire Hubers. In der Kompositionsweise kehrt Huber wieder zu seinem bevorzugten Prinzip der Achsensymmetrie, das ein ausgewogenes Kräfteverhältnis begünstigt, zurück. Die zentrale Kompositionsachse ist durch die Christusfigur, die überhöhende Mittelarkade, den sternförmigen Deckenleuchter sowie den emporsteigenden Jüngling akzentuiert.⁶⁹⁰ Letzterer fungiert „als aufmerksamkeitsleitende Nebenfigur“⁶⁹¹, welche zugleich als Rückenfigur zum Betrachter vermittelt.

Während das Thema des letzten Paschamahles Jesu und seiner Jünger nicht zu den Lieblingsmotiven der barocken Deckenmaler gehörte, erfreute es sich im Zeitraum zwischen 1770 und 1820 großer Beliebtheit⁶⁹² und wurde „neben der Anbetung des

⁶⁸⁸ Lukas 22,12: „*Et ipse ostendet vobis coenaculum magnum stratum, et ibi parate*“ (= Und er wird euch ein großes Obergemach zeigen, das mit Polstern belegt ist. Dort bereitet es zu.)

⁶⁸⁹ Vgl. BAUMGARTL 1998, S. 136.

⁶⁹⁰ Die markante Senkrechte erhält durch die ausgeprägte Waagrechte, in Form der an der Tafel versammelten Apostelgemeinschaft, Stabilität.

⁶⁹¹ BAUMGARTL 1998, S. 131.

⁶⁹² Beispielweise lassen sich im Werk Konrad Hubers neun Abendmahlsdarstellungen nachweisen (darunter 1790 Burgau, 1793 Oberwiesenbach, 1797 Breitenbrunn, 1803 Obenhausen, 1812 Ellzee, 1812/13 Kirchbierlingen, 1814 Ollarzried und 1819 Untereichen). Januarius Zick schuf in den Klosterkirchen in Wiblingen (1779) und Rot a. d. Rot (1784) Abendmahlsszenen. Weitere Beispiele sind die Fresken von Vitus Felix Rigl in Schwabhausen (1779) und Franz Xaver Bernhardt in Burggen (1778). Im freskalen Œuvre Hubers ist die Abendmahlsszene dreimal nachzuweisen. Trugenhofen bildet den Anfang der Dreiergruppe, gefolgt von Oberhausen (Fv XV, A) und Baindlkirch (F XXVI, B). Jedoch bereits 1774 hatte er sich mit dieser Thematik für das Hochaltargemälde der Priesterseminarkapelle in Pfaffenhausen (G29), welchem 1794 das Hochaltarblatt der Stephanskirche in Haselbach (G48) folgte, auseinandergesetzt. Bei Letzterem ist insbesondere in der Figurenkomposition eine große Ähnlichkeit mit dem Trugenhofener Fresko zu konstatieren, wogegen, unter Beibehaltung des architektonischen Hintergrundgerüsts, die Säulenpaare auf die Augsburger Kupfertafel (GK-F X), verweisen. Im

Lammes durch die 24 Ältesten (...) ein vorherrschendes Bildthema für Chordecken“⁶⁹³. Von großer Strahlkraft und Bedeutung war dabei das Chorfresko (1770) von Martin Knoller in der Benediktinerabteikirche Neresheim (Taf. 12).⁶⁹⁴ Wie die meisten der damals tätigen Freskanten, so konnte sich auch Huber der Wirkung dieses Werkes nicht entziehen. Abhängigkeiten sind darin auch schnell festzustellen: in der gegenüber dem Betrachter angeordneten Tafel, der zentralen Christusfigur unter dem Deckenleuchter, der geneigten Haltung des Lieblingsjüngers Johannes, der rhythmisierten Anordnung der Apostel, den auf dem Stufenpodest arrangierten Fußwaschungs-Gerätschaften sowie dem englischen Gefolge an der Decke.⁶⁹⁵ Ganz eigenständig jedoch erscheint Hubers Bildarchitektur eines zentralperspektivischen Kastenraumes mit Triumphbogenmotiv, völlig unabhängig vom Realraum. Des Weiteren blieb die vierarmige Deckenampel, an deren Stelle ein achtstrahliger Sternleuchter erscheint, bei Huber ohne Nachfolge.⁶⁹⁶ Vielmehr mochte der bei Knoller vorherrschende hohe Realismus des Bildgeschehens, hervorgerufen durch eine kraftvolle Figurenbildung und Farbgebung, mächtigen Eindruck auf Huber gemacht haben, wie dies die gesteigerte, plastische Figurenbildung sowie die Betonung der Umrisslinie bestätigen.⁶⁹⁷

Darüber hinaus sind malerische Details wie die transluzide Beschaffenheit des Weinglases mitsamt Spiegelung und Lichtreflexen als auch erzählerische Details wie die im blanken Teller ihr Spiegelbild betrachtende Dienerin besonders hervorzuheben. Derartige Einzelheiten zeugen von der künstlerischen Raffinesse sowie der Erzählfreude Hubers. Schließlich ist es jedoch „schwer zu sagen, was man am Bilde mehr bewundern soll, die edle Komposition oder die individuelle Durchführung der einzelnen Personen; die vollendete Zeichnung oder die Harmonie der Farben und des Lichtes; die wundervolle Perspektive oder die Weihe, welche über dem Ganzen ruht.“⁶⁹⁸

Allgemeinen greift Huber einmal festgelegte Kompositionen für ein Thema immer wieder auf. Demnach sind alle von ihm bekannten Abendmahlsdarstellungen eng verwandt oder gar getreue Wiederholungen. Das Trugenhofener Abendmahl zeichnet sich durch die erstmalige Darstellung eines architektonischen Innenraumes aus. Bei einem Vergleich der drei Fresken-Versionen ist Hubers Experimentieren mit verschiedenen Lösungen der Bildarchitektur bei weitgehender Beibehaltung der Grundkomposition auffallend. Parallel dazu werden die Formen immer schlichter und monumentaler sowie der extreme Höhenzug reduziert.

⁶⁹³ AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 71.

⁶⁹⁴ Siehe hierzu die Ausführungen von BAUMGARTL 1998, S. 125–136.

⁶⁹⁵ In diesem Zusammenhang muss jedoch offen bleiben, woher und seit wann Huber die Neresheimer Fresken kannte.

⁶⁹⁶ Diese ist beispielsweise in den Werken von Januarius Zick und Konrad Huber nachzuweisen.

⁶⁹⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint eine Bezeichnung Hubers als „Nachahmer Knollers“ (GRADMANN/CHRIST/KLAIBER 1955, S. 232), kompositionell wie auch stilistisch, gerechtfertigt.

⁶⁹⁸ TRUGENHOFEN 1915, S. 80.

Eine weitere Fassung dieser gelungenen Komposition ist in Form eines kleinen Ölgemäldes in den Kunstsammlungen des Augsburger Priesterseminars überliefert.⁶⁹⁹ Diese kann „als eine der schönsten Abendmahlsdarstellungen am Ende des süddeutschen Barock bezeichnet werden“⁷⁰⁰. Die feine Farbenstimmung besitzt „in der reichen Differenzierung der goldbraunen Raumfarbe durch Licht- und Schattenwirkungen und in den feinen changierenden Tönen, vor allem bei der Mittelgruppe (...), noch ausgeprägten Rokokocharakter“⁷⁰¹.

Die Darstellung weist neben der geschweiften Bildform in der Gestaltung des Architekturraumes mit Treppenanlage, Dreierarkade und rückwärtigem, apsidialem Vorraum deutliche Übereinstimmungen mit dem Deckenfresko auf. Dagegen sind in den toskanischen Säulenpaaren, der Vorhangdraperie und den Fußwaschungsutensilien Abweichungen zu konstatieren.⁷⁰² Während die Komposition wie die meisten Details mit dem Fresko deckungsgleich sind, ist jedoch die Bildanlage entschieden verändert: Während die Abendmahlsszene des Ölgemäldes von reinem Tafelbild-Charakter ist, handelt es sich im Fresko um ein Schrägsichtbild mit von unten gesehener Bildarchitektur. Die sich daraus ergebende steile Aufsicht in einen Bildraum, dessen Bodenebene parallel zu jener des darunter stehenden Betrachters zu denken ist, lässt nur noch die Brüstung der halbkreisförmigen Mauer im Hintergrund in Erscheinung treten. Entgegen einer Tiefenraum-Konstituierung wird im Fresko eine Höhenillusion angestrebt.

In der präzisen, sorgfältigen Ausarbeitung der Details mit scharfen Umriss- und Konturenlinien und einer detaillierten Figurenmodellierung besticht die Ölmalerei durch ihren Erzähl- und Detailreichtum. Es ist anzunehmen, dass diese vollendete Kleinfassung – welche in kleinerem Maßstab und bildhafter Form, jedoch unter Berücksichtigung der Rahmenform, die Komposition wiederholt – nach der Ausführung des Deckenfreskos „als ricordo oder memoria für den Werkstattgebrauch des Künstlers oder für einen Sammler, Liebhaber oder den Auftraggeber selbst“⁷⁰³ entstand.

⁶⁹⁹ Öl auf Kupfer, 38,2 x 26,4 cm, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke auf Kupfer, GK-F X. Kosel schrieb dieses fälschlicherweise Konrad Huber zu, jedoch ist es stilistisch seinem Namensvetter Johann Joseph Huber zuzurechnen (vgl. KOSEL 1983, S. 223 ff. mit Abb. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 201).

⁷⁰⁰ KOSEL 1983, S. 224.

⁷⁰¹ Ebenda, S. 225.

⁷⁰² Weitere Unterschiede ergeben sich in der die Säule umklammernden männlichen Figur, welche im Dorfer Darbringungsfresko (F XV, C) wiederkehrt, wie auch in der Figurengruppe auf der rückwärtigen Brüstung, die auf die Baidlkircher Abendmahlsszene (F XXVI, B) vorausweist.

⁷⁰³ BUSHART 1987, S. 261.

Unbestreitbar hingegen ist, dass diese Tafel – ebenso wie das Stuttgarter Cyriakusmartyrium – in der Ausführung auf einer Kupferplatte eine Besonderheit bildet und „die Qualität eines selbständigen Kleinbildes und Kabinettstücks von besonders subtiler Malweise“⁷⁰⁴ besitzt. Gerade in dieser Eigenschaft bot eine derartige Replik für den Freskanten die Möglichkeit, den Nachweis seiner künstlerischen Leistung zu dokumentieren und konnte bei Auftragsbewerbungen die Reputation des Freskanten unterstreichen.⁷⁰⁵

Im Trugenhofener Sakralraum setzt sich das Bildprogramm im Chor mit der Verehrung der Eucharistie durch die Engel „in gloria nubium“ (F X, B) fort. Diese Komposition ist eine Kopie der Langweider Chorkuppel (F IX, B), wobei sich Unterschiede in der Farbkomposition, der Auflockerung des von Ocker zu Dunkelbraun abgeschattierten dichten Wolkengrundes durch Himmelsdurchblicke sowie dem von der Monstranz ausgehenden Strahlenkranz ergeben. Das Sanctissimum als strahlendes Lichtzentrum erinnert an die barocke Darstellungstradition, erscheint jedoch als Reminiszenz nur formelhaft und entbehrt des göttlichen, hellen Lichts sowie der übernatürlichen Erscheinung. Die englische Gruppe füllt durch die Spannweite ihrer großen Flügelschwingen die gesamte Breite des Bildfeldes. Aufgrund dieser raumfüllenden Ausmaße sowie der Überschneidungen erscheint die Komposition gedrängt und ist insgesamt von geringerer Feierlichkeit und Würde.

Dieses Hauptbild der Eucharistie in der Engelsglorie wird in den Eckkartuschen von Bildnissen der vier Evangelisten (F X, B1–4) sowie in den Hauptachsen von Tugendallegorien (F X, Ba–d) in Graumalerei flankiert. Über dem Hochaltar erscheint der Glaube, an den Längsseiten von Liebe und Hoffnung begleitet. Über dem Chorbogen, als Pendant zu Fides, ist die Allegorie der Anbetung gegeben. Innerhalb des freskalen Œuvres von Huber handelt es sich hierbei erstmals um Einzeldarstellungen von Putten als Allegorien der christlichen Tugenden.⁷⁰⁶ Die Evangelistenbilder, die einheitlich als Halbfiguren mit Evangelium und entsprechendem Bibelzitat der Einsetzung des Altarsakraments gestaltet sind, sind jenen in Deubach (F II, A1–4)

⁷⁰⁴ KOSEL 1983, S. 223.

⁷⁰⁵ Vgl. HAMACHER 1987, S. 187.

⁷⁰⁶ An der Denklinger Emporenbrüstung (F III, EB2) sind alle drei Putten zu einer Gruppe verschmolzen. Diese Gruppendarstellung kehrt wieder in Stockheim, Haselbach und Oberottmarshausen (F XIX, B; F XXII, B1; F XXIV, C). Dagegen sind neben Trugenhofen noch in Wiedergeltingen (F XVI, B1–B3) und Bergheim (F XVII, A, B, C) getrennte Einzeldarstellungen der Tugendallegorien nachzuweisen. Entgegen aller Huber'schen Glaubensallegorien, welche sich durch die Attribute Kreuz, Hl. Schrift und Hostienkelch auszeichnen, fehlt der Trugenhofener das Kreuz.

ähnlich.⁷⁰⁷ Ebenfalls in grauer Grisaillemalerei erscheinen die das Langhausplafond flankierenden Kirchenväterbildnisse (F X, A1–4). Die Ganzfiguren sind jenen in Oberschönenfeld (insbesondere Gregor d. Gr.; F V, A4) sowie dem Apostelzyklus in Denklingen (F III, A1–12) verwandt.

Den Trugenhofener Deckenbildern liegt ein eucharistisches Programm zugrunde, wodurch das Kirchengebäude zum Symbol des in ihm gefeierten Messopfers wird.⁷⁰⁸ Dieses steht in engem Zusammenhang mit der am Ort bestehenden Corporis-Christi-Bruderschaft. Der Trugenhofener Gemeinderaum bildet den „Schauplatz der Einsetzung des allerheiligsten Altarsakraments“⁷⁰⁹, welche im Deckenfresko darüber vollzogen wird.⁷¹⁰ Das Letzte Abendmahl – das zentrale Geheimnis der christlichen Glaubensphilosophie – erhebt sich über der Kanzel als dem Ort der Verkündigung des christlichen Glaubens. Dagegen ist über dem Ort der realen Abendmahlsfeier, dem Hochaltar, die Verehrung und Inzensierung des Allerheiligsten durch Engel verbildlicht. Die Szene wird noch weiter erhöht durch Evangelistenbildnisse, deren Bibelzitate auf die Einsetzungsworte Christi Bezug nehmen, alternierend mit Darstellungen der drei christlichen Tugenden und der Adoratio. In diesen Kontext reihen sich auch die auf das Altarsakrament beziehenden Inschriften der Konsolen, auf welchen die Diagonalkartuschen der lateinischen Kirchenväter fußen, ein.⁷¹¹ Dieses konsequent, einheitliche Bildprogramm ist ein Beispiel für „Inhaltskunst; künstlerische Durchführung eines einheitlich dogmatisch-liturgischen Gedankens“⁷¹².

Die Trugenhofener Fresken zeichnen sich durch den erstmaligen Nachweis einer Innenraumdarstellung – insbesondere eines schachtartigen Kastenraumes – aus.⁷¹³ Die

⁷⁰⁷ Diesbezüglich sind beide Matthäusfiguren, die in das im linken Arm liegende Buch schreiben, sowie dem als Buchstütze fungierenden Puttenkopf einander ähnlich (siehe F II, A1).

⁷⁰⁸ Entgegen der von Pfarrer Heisler verfassten „Gedanken zur Malerei“ blieb das Schicklichste aus dem Leben der beiden Kirchenpatrone Georg und Leonhard völlig unberücksichtigt. Vielmehr wurde der Schwerpunkt auf die Interpretation des neunten Glaubensartikels „Credo sanctam Ecclesiam Catholicam Sanctorum Communionem“ respektive die Verbildlichung der geforderten „Unitas (Einheit), Sanctitas (Heiligkeit) und Communitas (Gemeinschaft) der Religion“ (WEISSENBERGER 1968, S. 328) gelegt.

⁷⁰⁹ KOSEL 1983, S. 224.

⁷¹⁰ Dagegen wurde die Abendmahlszene bevorzugt an Chorgewölben, mit direktem Bezug auf den Altar als der Stätte des Messopfers, angebracht. Die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu beobachtende Beliebtheit des Abendmahlthemas über Chorräumen liegt „an einem stärker als vorher sich rational ‚Rechenschaftgeben‘ über die Zusammenhänge von Raumfunktion, Bildort und Ikonographie“ (BAUMGARTL 1998, S. 133) begründet.

⁷¹¹ Vgl. TRUGENHOFEN 1915, S. 81.

⁷¹² TRUGENHOFEN 1915, S. 81. Jedoch sind „die Monumentalität und Harmonie, womit die Idee des eucharistischen Opfermahles und die Symbolik des christlichen Kirchengebäudes zu geistiger und anschaulicher Einheit verbunden werden, (...) noch voll und ganz von der visionären Kraft barocker Bildlichkeit bestimmt.“ (KOSEL 1983, S. 224).

⁷¹³ Zentralperspektivisch untersichtige Bildarchitektur ist in Pfaffenhausen (F VI, A) in ihrer Reinform existent.

Architektur erhebt sich über einem hohen Treppenlauf und verweist darin auf den seit Oberschönenfeld nachweisbaren Bildarchitekturaufbau. Dagegen fand Huber in der Komposition zur Achsensymmetrie sowie Betonung der senkrechten Mittelachse durch die Hauptfigur zurück. Das dezente Kolorit wird von dem gewohnten hellockerfarbenen Grundton bestimmt und durch gedämpfte Farbakzente bereichert. Die vermehrt nachzuweisenden Eigenwiederholungen sowie Motivzitate von Kupferstichen Bergmüllers zeugen von Hubers ökonomischer Arbeitsweise. Zudem sind unter dem Eindruck von Knoller neben einem verstärkten Realismus eine gesteigerte, plastische Figurenbildung sowie eine stärkere Betonung der Umrisslinie zu konstatieren. In der Figurenbildung strebte Huber „Lebensgröße“ an, um der Gefahr zu entgehen, dass seine Malerei „zu sehr ins Mignaturmäßige verfällt, [und] in den Augen des Keners verliert“⁷¹⁴.

1.2.7 Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan (F XI)

Die Pfaffenhausener Pfarrkirche St. Stephan befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft des zwischen 1735–56 errichteten Priesterseminars, dessen Hauskapelle Huber 1774 mit einer Freskenfolge zum Leben des hl. Ulrich (F VI) ausgeschmückt hatte. Die weit ins Mindeltal hinaus sichtbare, großzügig konzipierte Pfarrkirche⁷¹⁵, die vor allem dem priesterlichen Nachwuchs als Seminarkirche dienen sollte, gehört zu den Hauptwerken des frühen Klassizismus in Bayerisch-Schwaben.

Im Zuge der Seminargründung und Priesterausbildung war die Kirche in Pfaffenhausen zu klein geworden, weshalb Fürstbischof Clemens Wenzeslaus (1768–1812), entgegen Umbau- und Erweiterungsplänen, 1779 den Entschluss zur Errichtung eines völligen Neubaus fasste. Der Maurermeister Johann Stephan Gelb wurde mit der Ausführung betraut, während dem fürstbischöflichen Hofbildhauer Ignaz Wilhelm Verhelst⁷¹⁶ – von welchem die gesamte Ausstattung stammt – die künstlerische Gesamtleitung übertragen worden war. Als „Bau- und Auszierungsdirektor“⁷¹⁷ des Neubauunternehmens bestimmte er die architektonische Entwicklung und das Erscheinungsbild des Gebäudes

⁷¹⁴ F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1 (Schreiben Hubers an Hofrat Wölfler vom 13. Juni 1781).

⁷¹⁵ Das Langhaus ist 103 Schuh lang, 64 Schuh breit und 57 Schuh 6 Zoll hoch, der Chor bei einer Länge von 50 Schuh 33 Schuh breit und 50 Schuh hoch (vgl. SCHÖTTL 1965, S. 3).

⁷¹⁶ Mit Ignaz Wilhelm Verhelst (1729–1792) hatte Huber bereits in Deubach, Oberschönenfeld und der Priesterseminarkapelle St. Ulrich zusammengearbeitet.

⁷¹⁷ SCHÖTTL 1985, S. 6. Die bei Schöttl zitierten Archivalien – Acta des bischöfl. Ordinariats Augsburg, Seminar- und Pfarrkirche Pfaffenhausen; Kirchenbau, Jahrgänge 1777–1788, Fasc. I, Nr. 1–78 – sind weder im Archiv des Bistums Augsburg noch im Priesterseminar Augsburg auffindbar.

maßgebend.⁷¹⁸ In dieser Funktion bestand er auf einer Verpflichtung aller am Bau beteiligten Künstler „mit ihm zu conferieren“⁷¹⁹.

Unter den Bewerbungen von Künstlern und Handwerkern um die Arbeiten beim Bau und dessen Ausschmückung findet sich auch jene von Januarius Zick.⁷²⁰ Während der Vorbereitungs- und Planungsphase trat der Augsburger Bankier Johann von Obwexer als großzügiger Mäzen in Erscheinung. Er empfahl Johann Joseph Huber als Freskant und stiftete für die malerische Ausgestaltung 2000 Gulden.⁷²¹ Damit war die Frage der Freskierung durch die Obwexer'sche Stiftung entschieden. Diesbezüglich teilte Huber am 24. April 1781 mit, „er werde sich Mühe geben, nach den (von Rössle) ihm gegebenen Konzepten zu skizzieren: die Marter des heiligen Stephanus, die Stadt (Jerusalem) etwas entfernt, im zweiten Gemälde einen Saal im Haus des Hohepriesters, worin der Heilige predigt“⁷²².

Anfang Mai unterrichtet Baudirektor Verhelst den Fürstbischof schriftlich von seinen Verhandlungen mit Huber, welcher sich „für Ausmalung der Kirche innen und außen, auch etwas wenigens an die »Paarkirchen« (Emporen)“⁷²³ mit 1800 Gulden zufrieden gebe. Jedoch verfügte der Regens, dass „Huber 2000 Gulden und unentgeltliche Verpflegung im Seminar“⁷²⁴ erhalten solle.

Die freskale Ausstattung, die in der Disputation des hl. Stephanus vor dem Hohen Rat (Act 7, 1–53) im Chor sowie der im Anschluss erfolgten Steinigung (Act 7, 54–59) im Langhaus Bezüge zum lokalen Patrozinium herstellt, ist im Hauptplafond bezeichnet „*J A H (ligiert) uber August:[anus] P:[inxit]*“ und datiert in das Jahr 1782.⁷²⁵

⁷¹⁸ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde es immer üblicher, dass der Maler oder Bildhauer die Oberleitung über den gesamten Bau an sich zog. So war 1778 dem kurtrierischen Hofmaler Januarius Zick für die Klosterkirche Wiblingen als „Bau- und Verzierungsdirektor“ die Gesamtleitung übertragen worden.

⁷¹⁹ SCHÖTTL 1985, S. 9.

⁷²⁰ Zick scheint durch den Prior von Wiblingen von dem Pfaffenhausener Bauvorhaben erfahren zu haben und bewarb sich 1780 mittels eines Empfehlungsschreibens des Oberelchinger Priors Widmann für die Ausmalung (vgl. STRABER 1994, S. 43. – SCHÖTTL 1985, S. 6. – AUSST. KAT. ZICK 1993, S. 12).

⁷²¹ Vgl. SCHÖTTL 1985, S. 6. Dieser war auch schon bei der Freskierung der Priesterseminarkapelle (1774) als Protégé Hubers in Erscheinung getreten.

⁷²² SCHÖTTL 1985, S. 9.

⁷²³ Ebenda.

⁷²⁴ SCHÖTTL 1985, S. 10. Der Moralthologe Ludwig Rößle wirkte ab 1772 als Regens von Seminar und Pfarrei. Beide waren seit der Ausmalung der Seminarkapelle 1774 miteinander bekannt.

⁷²⁵ Wie dem überlieferten Schriftverkehr im Aktenkonvolut zum Kirchenneubau zu entnehmen ist, wurde Huber auch mit der Bemalung des Äußeren beauftragt (vgl. SCHÖTTL 1985, S. 9). Bei Befunduntersuchungen konnten Reste einer Architekturalmalerei an der Südfassade festgestellt werden (vgl. BLfD, Objektakt Pfaffenhausen St. Stephan, Schreiben von Dr. A. Gebeßler an das kath. Pfarramt vom 29. August 1972). Die klassizistische, illusionistische Scheinarchitektur, in Form einer Pilastergliederung und aufgemalten Oculi über Rundbogenfenstern, in Ocker bis Rötlichbraun vor weißem Grund stellte eine Wiederholung der reichen Wandgestaltung des Inneren dar. 1980–82 wurde im

Das den fünfsichtigen Saalraum überspannende, zentrale Deckenbild der Steinigung des Heiligen (F XI, A) ist eine vielfigurige Komposition von hochovalen Format. Die zu diesem Plafondgemälde überlieferten beiden Entwürfe zeugen von intensiven Verhandlungen zwischen dem Freskanten und dem Baudirektor. Huber hatte bei Kontraktabschluss versichert, Verhelst seine Skizzen vorzulegen, und diesem das Recht zugestanden, ihn korrigieren zu lassen, was ihm nicht gefalle.⁷²⁶ Grundlegender Unterschied zwischen beiden hochrechteckigen Entwürfen und dem ausgeführten Deckenfresco besteht im hochovalen Bildformat.⁷²⁷

Die Komposition der ersten Ölskizze ist zweigeteilt.⁷²⁸ Die untere Hälfte zeichnet sich durch einen zweistufigen, bildparallelen Szenenaufbau aus, wobei von der profil- und rückenansichtigen Zuschauerschar die frontalansichtige Steinigungsszene erhöht im Mittelgrund abgesetzt ist. Die obere Bildhälfte wird von einer geschlossenen Wolkendecke, deren Zentrum eine von Engeln und Putten gesäumte Glorie der Heiligsten Dreifaltigkeit einnimmt, beherrscht.

Der zweite Entwurf zeigt im Vergleich zum vermutlich zeitlich vorausliegenden eine übersichtlichere Bildanlage mit strukturierter, reduzierter Figurenkomposition.⁷²⁹ Der Handlungsgrund hat sich in ein mehrschichtig gestuftes Terrain verwandelt, wodurch sich eine klarere Gruppierung ergibt: Ergänzt um zwei weitere Soldaten rückt der rückenansichtige Soldat mit dem abgelegten, roten Umhang ins Zentrum des Geschehens. Auf den seitlich leicht erhöhten Erdschollen tummeln sich weitere Kleingruppen, links bestehend aus römischem Reiter und rechts Vertretern des Hohen Rats. Während die Gruppe der auf dem Boden lagernden Frauen vorne links entfällt, führt der Reiter anstelle einer Fahnenstange eine Standarte mit sich. Dagegen ist die Steinigungsgruppe, die sich lediglich in der Gewandfarbe des Gemarterten unterscheidet, völlig identisch. Darüber hinaus ist neben einer Verkleinerung der

Zuge einer Außeninstandsetzung eine Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes vorgenommen. Die illusionistische Architekturmalerei der Pfaffenhausener Pfarrkirche stellt ein bedeutendes Beispiel für die klassizistische Fassadendekoration am ländlichen Kirchenbau in Südschwaben dar (vgl. KÜHLENTHAL 1981, S. 164). Neben den freskalen Wand- und Deckenbildern sind die dreizehn Kreuzwegstationen auf den Beichtstühlen Huber zuzuschreiben, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, zugeschriebene Werke, Gz9–21.

⁷²⁶ Vgl. SCHÖTTL 1985, S. 9.

⁷²⁷ Da Huber in beiden Skizzen keine Rücksicht auf die ovale Bildform genommen hat, ist diese Änderung vermutlich erst bei der Ausführung auf einen Korrekturwunsch Verhelsts zurückzuführen. Damit erscheint erstmals ein Deckenbild in der dem Klassizismus bevorzugten Form, dem Oval.

⁷²⁸ Öl auf Leinwand, 56,5 x 39 cm, Pfaffenhausen, Heimathaus, siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, ÖS-F XI(a).

⁷²⁹ Öl auf Leinwand, 70,5 x 52 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 12053, siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, ÖS-F XI(b).

Stadtkulisse die Trinität innerhalb der lichten Glorie anstelle des bekrönenden Puttenpaares nach oben gerückt.

Dieser zweite Entwurf nimmt die Ausführung weitgehend vorweg. Dem gewandelten Bildformat entsprechend fügte Huber zur Überwindung des Hochovals eine weitere Ebene hinzu und erhöhte das zentrale Plateau. Zudem sind die Erdschollen, wie auf beiden Entwürfen angedeutet, seitlich entlang des Bilderrahmens bis über die Bildhälfte nach oben gezogen.⁷³⁰ Dadurch ergibt sich eine v-förmige, repoussoirhafte Rahmung der Steinigungsszene. Neben einer Auflichtung des Wolkengrundes sind die Märtyrer- und Anbetungsengel enger zusammengedrückt und die Komposition wird durch das Puttenpaar des ersten Entwurfs nach oben abgeschlossen.

Innerhalb der symmetrischen Komposition wirken die nach innen weisende Stadtsilhouette links sowie die Palme rechts dem Auseinanderstreben der v-förmigen Repoussoirzone entgegen und fokussieren den Blick auf das inhaltliche Zentrum. Dabei ist dem hl. Stephanus, dem hellsten Punkt der irdischen Zone, die in göttlichem Licht erscheinende Heiligste Dreifaltigkeit als kompositionelles Pendant gegenübergestellt. Die Stephanusgruppe bildet den Mittelpunkt eines Kreises, auf welchem im Uhrzeigersinn ein als orientalischer Monarch erscheinender Hohepriester, die Saulus-Gruppe, ein römischer Reiter sowie der Märtyrerengel angeordnet sind.⁷³¹ Diese Kreisfiguration wiederholt sich in der himmlischen Sphäre in Form der Adorantenengel und Puttenpaare entlang der Glorienöffnung mit der Trinität im Zentrum. Daraus ergibt sich auch eine Betonung der senkrechten Mittelachse, auf welcher die Hauptelemente – der Erzählfolge entsprechend – übereinander angeordnet sind.⁷³² Entgegen dieser kompositionellen Hervorhebung entbehrt die Hauptfigur einer farblichen Akzentuierung.

Die Landschaftsraum-Gestaltung in Form von seitlich nach oben gezogenen Erdschollen ist im Oberschönenfelder Darbringungsfresko (F V, A) sowie der Hauptkuppel von Langweid (F IX, A) vorgebildet. Auch die zweigeteilte Bildanlage mit dominierendem Himmelsraum ist ein typisches Gestaltungsmerkmal Hubers.⁷³³ Jedoch

⁷³⁰ Damit geht eine Vermehrung des Figurenpersonals an den seitlichen Rändern in lichten Tönen einher.

⁷³¹ Daraus ergibt sich auch eine Betonung der Marterszene durch zwei nach vorne gezogene Figuren. Dieses Kompositionsprinzip konnte erstmals in Denklingen (F III, B) beobachtet werden.

⁷³² Saulus, der der Steinigung zugestimmt hatte, die abgelegten Kleider und Waffen der Peiniger bewachend, die Steinigungsszene selbst sowie der Engel mit Märtyrersymbolen und die Hl. Dreifaltigkeit, die Erlösung und Errettung des Märtyrers andeutend. Parallel dazu wird das Licht stufenweise gesteigert und gipfelt in der Lichtgloriole der Dreifaltigkeit.

⁷³³ In diesem Zusammenhang sind Denklingen (F III, B), Wiesensteig (F VIII, A) und Langweid (F IX, A) vergleichbar.

wirkt das „Wolkenszenario (...) nicht als geöffneter Himmel, sondern eher als bildabschließender Hintergrund“⁷³⁴. Entgegen der barocken Himmelsillusion ist der Tiefenraum durch einen hellocker getönten Wolkenvorhang verhängt. Dieser bildet mit dem Erdreich in derselben hellen Ockerfarbigkeit eine einheitliche, einfarbige Folie, von welcher sich die Figuren silhouettenhaft abheben. Insbesondere der Engel mit Märtyrersymbolen, die kniende, soldatische Rückenfigur sowie auch der berittene Soldat erweisen sich als gängiges Figurenrepertoire aus Hubers Martyriumsszenen.⁷³⁵ Diese unterscheiden sich hingegen in der Wahl des verbildlichten Moments. Während in Wiesensteig und Langweid (F VIII und IX, A) der Augenblick kurz vor der grausamen Marter akzentuiert ist, wählte Huber in Pfaffenhausen, der barocken Tradition folgend, den Moment des Martyriums selbst. Darin ist eine Zuspitzung auf den Höhepunkt der Heiligenvita zu konstatieren, jedoch abgemildert durch die unbedeutend in der Ferne verorteten Hauptszene sowie die fehlende Farbakzentuierung. Das riesige Deckengemälde ist „eine vorzügliche Arbeit“⁷³⁶ des Augsburger Freskantens, dessen „Malerei großräumlich und konzentriert in der Aussage“⁷³⁷ ist. Der Bildinhalt ist als einfache, auf das Wesentliche konzentrierte Erzählung ohne ausschmückendes Beiwerk oder Allegorien wiedergegeben. Darüber hinaus war Huber bestrebt, „dem Costüm selbiger Zeit, wie der Wahrheit der Geschichte getreu zu bleiben“⁷³⁸. Während der Augsburger entsprechend der aufklärerischen Forderungen im Kostüm und Detail historische Treue suchte⁷³⁹, ist der Heilige entgegen der Apostelgeschichte (Act 7,59) nicht kniend im Gebet wiedergegeben, sondern auf dem Boden liegend.⁷⁴⁰ Ebenfalls vom Bibeltext abweichend ist die Kombination der Steinigungsszene mit der Vision des Heiligen, in welcher Stephanus den Himmel offen und darin Gott in seiner Herrlichkeit mit Christus zu seiner Rechten sah (Act 7,55). Diese Vision verband Huber – obwohl

⁷³⁴ DIETRICH 1998, S. 185.

⁷³⁵ Während das Motiv des Soldaten mit Fahnenstange dem Vitusmartyrium in Langweid (F IX, A) verwandt ist, erinnert der berittene Soldat mit Reiterfahne an das Cyriakusmartyrium in Wiesensteig (F VIII, A).

⁷³⁶ HAISCH 1968, S. 223.

⁷³⁷ Ebenda, S. 500.

⁷³⁸ SCHÖTTL 1985, S. 10.

⁷³⁹ Da der Kunst in dieser Epoche die Aufgabe zukam, zur Erziehung und Erkenntnis beizutragen, wurde vom Maler genaueste historische Treue gefordert. Der Hauptakzent hatte sich auf die historische Belegbarkeit und die rationale Begründbarkeit der Darstellungen verlegt.

⁷⁴⁰ Eine ähnliche Haltung nimmt Stephanus auf dem Altargemälde der Steinigung des Stephanus von Giovanni Battista Pittoni (1687–1767) im Marienmünster in Dießen ein.

zum Verhör gehörig – mit der Marterszene und dem letzten Gebet des Heiligen.⁷⁴¹ Grundsätzlich ist die Steinigung von den Einzelszenen die repräsentativste Darstellung aus der Vita des Erzmärtyrers⁷⁴², welche Gelegenheit zur Darstellung eines Dramas mit den größten Gegensätzen zwischen Demut und Gewalt bietet. Während Huber seine Komposition 1794 in Haselbach selbst wiederholte (F XXII, A), ist das Langhausfresko (1841) der Stephanskirche in Schwabsoien von J. Hohenrein (Taf. 13) in Konzeption und Bildanlage dem Pfaffenhausener Hauptbild sehr nahe⁷⁴³ und dient damit als Nachweis, dass dieser Darstellungstyp noch Mitte des 19. Jahrhunderts Nachfolge fand. An der Chordecke ist die Disputation des hl. Stephanus (F XI, B) dargestellt.⁷⁴⁴ Stephanus, durch falsche Zeugen der Blasphemie beschuldigt, verteidigte sich mit flammender Rede vor dem Hohen Rat der Juden (Act 7,1–53). Diese Verteidigungsrede brachte seine Gegner derart gegen ihn auf, dass sie ihn vor die Tore Jerusalems schleppten und steinigten. Huber verbildlicht den Augenblick, in dem die Pharisäer erzürnten (Act 7,54). Den Ort des Geschehens bildet ein „Saal im Haus des Hohepriesters“⁷⁴⁵ in Form einer gewaltigen Kuppelhalle auf dorischen Säulenpaaren. Die schmucklose, untersichtige Architekturlinse füllt den gesamten Bildhintergrund und „bietet einen intimen wie erhabenen Rahmen“⁷⁴⁶. Das Motiv des untersichtigen geöffneten Kuppelraumes findet hier erstmals Verwendung, wobei die Szene durch eine hinterfangende, den Bildgrund beschließende Mauer, ähnlich dem Trugenhofener Abendmahl, begrenzt wird.⁷⁴⁷ Die Bildarchitektur erinnert in ihrer Konzeption entfernt an den Kuppelraum aus Knollers Fresko Jesus unter den Schriftgelehrten (1775) in

⁷⁴¹ Vgl. hierzu LCI, Bd. 8, Sp. 398. Die Fresken von Johann Georg Sang in Fürholzen (1723) und Johann Nepomuk von Schöpf in Egenburg (um 1790) zeichnen sich ebenfalls durch eine Verbindung der zum Verhör gehörigen Vision mit der Steinigung aus.

⁷⁴² Die Darstellung der Marter des hl. Stephanus erfreute sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Beispiele lieferten z. B. Johann Georg Dieffenbrunner in Geltendorf (1754), Vitus Felix Rigl in Ortlfing (1760/61), Josef Mages in Häder (1765), Johann Anwander in Autenried (1766), Johann Baptist Enderle in Deisenhausen (1766).

⁷⁴³ Vor allem die Marterszene mit dem liegenden Heiligen, dem Märtyrerengel sowie auch die Saulus-Gruppe und der Hohepriester erinnern an Hubers Komposition.

⁷⁴⁴ Wie bereits erwähnt ist die Vision des hl. Stephanus – „Seht, ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn stehen zur Rechten Gottes“ (Act 7,55) –, obwohl zu diesem Verhör gehörig, mit der Steinigung im Hauptschiffsfresko verbunden. Dagegen beschränkte sich Huber in dem zum Himmel erhobenen Antlitz und den nach oben weisenden Händen auf eine Andeutung darauf. Im Gegensatz dazu zeichnen sich die Fresken von Johann Baptist Enderle in Kirchdorf (1753) und Deisenhausen (1766), von Vitus Felix Rigl in Ortlfing (1760/61) sowie von Franz Xaver Bernhardt in Burggen (1778) durch eine Verknüpfung der Disputation und der Vision der Hl. Dreifaltigkeit aus.

⁷⁴⁵ SCHÖTTL 1985, S. 10.

⁷⁴⁶ DIETRICH 1998, S. 185.

⁷⁴⁷ Diese untersichtige Kuppelhalle kehrt in den Bildraumarchitekturen von Ochsenhausen (F XIIIa, B1) und Baidlalkirch (F XXVI, B) wieder, die rückwärtige, konvexe Hintergrundmauer in der Augsburger Spitalkirche (F XXV, A) sowie ebenfalls in Baidlalkirch (F XXVI, B).

Neresheim (Taf. 14). Huber jedoch wählte einen kleineren Bildausschnitt und rückte näher an das Geschehen heran, wodurch sich der ausschnittthafte Charakter erklärt. Der einansichtige Bildaufbau wird von einer einfachen, symmetrischen Komposition in Schrägsichtperspektive bestimmt. Die auf wenige Figuren beschränkte Komposition ist auf die erhabene Heiligengestalt im Zentrum konzentriert, welche auch in der Farbkomposition durch die hellrote Dalmatik innerhalb der ockerbraunen Architekturkulisse akzentuiert wird. Die überlebensgroßen Figuren zeichnen sich durch „statuarisch große Gesten und dramatische Ergriffenheit“⁷⁴⁸ sowie umrisshafte Erscheinung aus. Daneben verweist die für die Gewandbildung Hubers charakteristische, zentrale Röhrenfalte im Märtyrergewand auf Werke wie Deubach und Wiesensteig.

Beide Deckenbilder beziehen sich thematisch auf den Kirchenpatron und haben dessen Verherrlichung zum Thema. Jedoch zeigen diese „ganz im Sinne aufklärerischen Denkens keine Apotheose (...), sondern [beschränken] sich auf den Vortrag seines für die Gläubigen vorbildhaften Lebens und Sterbens“⁷⁴⁹. Die Verteidigungsrede des hl. Stephanus vor den Mitgliedern des Hohen Rats der Juden ist in dem standhaften Festhalten am Glauben und dessen Verteidigung für die Priesteranwärter von besonders vorbildhaftem Charakter. Das Steinigungsfresko führt vor Augen, zu welchen Qualen das standhafte Festhalten am Glauben führen kann, ruft gleichzeitig zur Glaubenstreue auf und sollte darin insbesondere den Seminaristen zur Erbauung dienen. Der hl. Stephanus ist ein Beispiel dafür, „wie man für Christum solle leiden, oder wie man gut handeln soll und leben, oder wie man für seine Feinde bitte“⁷⁵⁰. Aufgrund seines tugendhaften Verhaltens und Opfers für den Glauben wird der Heilige, als Diakon in gleicher Funktion wie die Priesteranwärter, eben diesen als Vorbild vorgeführt.

Auch die Apostel, die in Medaillons an den Pilastern erscheinen, sind – als Zeugen vom Leben und Wirken Jesu, die von Christus ausgewählt wurden, um sein Werk fortzusetzen und das Evangelium zu verbreiten – Vorgänger der Seminaristen (F XI, 1–12). Sie sind in grün-grauer Grisaillemalerei als Brustbilder gegeben und werden lediglich durch ihre Namensinschrift identifiziert. Individuelle Attribute wie etwa in Oberschönenfeld fehlen dagegen.

⁷⁴⁸ DIETRICH 1998, S. 185.

⁷⁴⁹ Ebenda, S. 186.

⁷⁵⁰ LA-BENZ, S. 64.

Neben den monumentalen Hauptplafonds bestimmen klassizistische Quadraturamalereien – in Kombination mit reduzierter Stuckierung⁷⁵¹ – den Raumeindruck. Die gesamte architektonische Gliederung der Vouten- und Gewölbeflächen mit figürlicher und ornamentaler Bauplastik ist höchst virtuos gemalt. Die auf die Realarchitektur bezogene Illusionsmalerei setzt über dem Gebälk und den Segmentbogen-Bekrönungen mit Vasen⁷⁵², Puttenpaaren und dekorativen Aufsätzen in Form von Rollwerkkartuschen mit eckig eingerollten Voluten und Akanthusblüten an, leitet mittels einer Arkatur, stilisierten Schlusssteinen und umlaufendem Kranzgesims von der Voute zur Flachdecke über und „füllt als Rahmung der figürlichen Szenen die gesamte Gewölbefläche“⁷⁵³. Im Chor wird die „Apsiskalotte durch Scheinmalereien als Kuppelgewölbe nobilitierend ausgedeutet“⁷⁵⁴. Hierbei ist die von der Laternenöffnung herabhängende Ampel von besonderem künstlerischem Reiz.

Diese illusionistische, stark plastisch wirkende Architekturmalerei in Grau-Weiß und Ockergelb sowie hellroten Akzenten ist zentralperspektivisch konstruiert.⁷⁵⁵ Die gesteigerte Plastizität der Architekturdetails resultiert aus einer perfekten Modellierung und Berücksichtigung der realen Licht- und Schattenverhältnisse. Die perspektivische Architekturmalerei dient der illusionistischen Erweiterung des Raumes und „steigert noch die saalartige Weite des Raumes“⁷⁵⁶.

Nach Langweid (F IX) bot sich Huber in Pfaffenhausen zum zweiten Mal die Gelegenheit einer einheitlichen Gestaltung der Gewölbeoberflächen mittels scheinplastischer Architekturmalereien. Auch hier – bei seinem vermutlich höchst bezahlten Auftrag – präsentiert er sich als virtuoser Dekorationsmaler klassizistischer Scheinarchitektur. Im Kolorit ist dieses auf die Realarchitektur bezogene gemalte Dekorationssystem auf einer Entwicklungsstufe mit jenem in Langweid. Jedoch bestehen aufgrund der unterschiedlichen Raumformen keine Übereinstimmungen der

⁷⁵¹ Oberhalb des realen Gebälks ist ein völliger Verzicht auf Stuckaturen festzustellen. Lediglich die Wandvorlagen mit Kapitellen, Gebälk und Kämpfer sowie Fensterumrahmungen mit Bekrönungen wurden von Finsterwalder stuckiert.

⁷⁵² Die Vase, ein im Klassizismus beliebtes Motiv der Bauplastik, bildet ein konstantes Element in Hubers Formenkanon und konnte bereits in der Pfaffenhausener Ulrichskapelle (F VI) und in Langweid (F IX) nachgewiesen werden.

⁷⁵³ DEHIO 1989, S. 868. Die Wandgliederung in Form einer scheinillusionistischen, verbindenden Arkatur und Fensterbekrönungen in Form von Puttenpaaren und dekorativen Aufsätzen in Form von Rollwerkkartuschen mit eckig eingerollten Voluten findet in Stockheim und Haselbach Nachfolge (F XIX, XXII).

⁷⁵⁴ DIETRICH 1998, S. 184.

⁷⁵⁵ In Verbindung mit der gedämpften Ocker-Braun-Tonigkeit der Fresken ergibt sich ein feierliches Gesamterscheinungsbild.

⁷⁵⁶ PFAFFENHAUSEN 1989, S. 59 f.

architektonischen Gliederung.⁷⁵⁷ Den ornamentalen Motivschatz (Dekorelemente) des fingierten Langweider Stucks⁷⁵⁸ erweiterte Huber durch die scheibenförmigen Rosetten, Puttenpaare und Rollwerkkartuschen sowie die stilisierten Schlusssteine. Von besonderem Reiz sind die lieblichen Geschöpfe der Engelpaare in grauer Grisaille als Imitation von Stuckfiguren. Diese abwechslungsreich gestalteten, bekrönenden Putten-Aufsatz-Paare liefern Zeugnis von Hubers Phantasie und Schöpfungskraft. Die an der Decke sich in klaren, geometrischen Formen zeigende Ornamentmalerei umgibt die beiden Deckengemälde und steigert die saalartige Weite des Raumes.

Innerhalb dieses gemalten Dekorationssystems erweisen sich die beiden Hauptplafonds in ihrem einansichtigen Bildaufbau als „überdimensionale Galeriebilder“⁷⁵⁹, die jedoch in ihrer Konzeption als Schrägsichtbilder auf den Ort an der Decke bezogen sind. Ihre Bildhaftigkeit wird durch die gemalten Rahmen, die als klare Begrenzung der gemalten Bildwelten fungieren, betont. Dieser bildhafte Charakter wird auch durch die „Verhängung des Tiefenraumes“⁷⁶⁰, wodurch jegliche illusionistische Bildwirkung im visionären Sinne unterbunden wird, verstärkt.⁷⁶¹ Neben einer „strengen Axialität und Symmetrie im Bildaufbau“⁷⁶², die seit dem Frühwerk kompositionsbestimmend ist, zeichnen sich die Stephanusfresken durch Klarheit der Einzelform, Beschränkung des Figurenpersonals, Konzentration der Erzählung auf das Wesentliche sowie durch die Abkehr von komplizierter Bildersprache und rhetorischem Pathos aus. Vielmehr vermitteln die ruhig agierenden Figuren eine verinnerlichte Stimmung.⁷⁶³ Gleichzeitig kristallisierte sich innerhalb der künstlerischen Entwicklung neben einer Betonung der Einzelfigur und deutlichen Konzentration auf die Kontur eine vollplastische Figurenmodellierung heraus. Überdies sind die Gestalten, die sich durch eine ausdrucksstarke und gefühlsbetonte Mimik und Gestik auszeichnen, im Vergleich etwa mit in Oberschönenfeld Dargestellten „körperhafter und gedrungener geworden“⁷⁶⁴. Des

⁷⁵⁷ Beispielsweise fungiert, anstelle von pilastergerahmten Wandnischen mit Schild- und Gurtbögen in Langweid, in Pfaffenhausen eine jochverbindende Arkatur als Überleitung von den Wand- zu den Deckenflächen.

⁷⁵⁸ Wie Vasen, Akanthusblüten und -knospen, Wappen- und Inschriftkartuschen sowie Blumen-, Fruchtgehänge und Lorbeergirlanden. Wie schon in Langweid ist auch in Pfaffenhausen der Hauptplafond zwischen Wappen- und Inschriftenkartuschen eingespannt, die hier zur Monumentalität gesteigert und üppig verziert sind.

⁷⁵⁹ DIETRICH 1998, S. 185.

⁷⁶⁰ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

⁷⁶¹ Lediglich im göttlichen Licht der Trinitätsglorie sind Reminiszenzen an die barocke Illusionsmalerei nachzuweisen.

⁷⁶² DIETRICH 1998, S. 185.

⁷⁶³ Vgl. Ebenda.

⁷⁶⁴ DIETRICH 1998, S. 185.

Weiteren ist eine zunehmende Verdunkelung des Kolorits unter Vorherrschaft einer Ocker-Braun-Tonigkeit und Beibehaltung gedämpfter Lokalfarben als Farbakzente an den Gewändern zu verzeichnen.

1.2.8 Duttonstein, Schloss Duttonstein (F XII)

In Trugenhofen beabsichtigte Huber durch seine „Arbeit nicht nur Ehre und fernere Rekomendation, sondern auch den höchsten Beyfall Seiner Hochfürstl. Durchlaucht selbst zu erziehen“⁷⁶⁵, damit „auch in künftigen Angelegenheiten vorzügliche Reflexion auf mich werde gemacht werden“⁷⁶⁶. Diesbezüglich zeigte er sich bei den Preisverhandlungen zur Freskierung der dortigen Pfarrkirche sehr entgegenkommend, wofür er auch belohnt werden sollte. Tatsächlich scheint er den Reichsfürsten Carl Anselm von Thurn und Taxis (1773–1805) von seinen künstlerischen Fähigkeiten überzeugt zu haben, da ihm dieser nur zwei Jahre später die malerische Ausgestaltung von „etliche[n] Jagdzimmer[n] des fürstl. Taxischen Schlosses Duttonstein“⁷⁶⁷ übertrug. Östlich von Schloss Taxis, auf einer Anhöhe über Dischingen, liegt das Thurn und Taxische Jagdschloss Duttonstein (Lkr. Heidenheim). Das stattliche Schloss mit Zinnengiebeln, Erkern und einem Arkadenhof erhebt sich malerisch und in tiefer Abgeschlossenheit auf einem Hügelvorsprung, eingebettet in einen Wildpark.⁷⁶⁸ Hier gestaltete Huber 1783 zwei Jagdzimmer im dritten Obergeschoss (F XII, Raum 29 und 30).⁷⁶⁹

In beiden Räumen ersetzte Huber die Wand- und Deckengliederung durch seine täuschend echt erscheinende Kulissenmalerei von klassizistischer Formensprache.⁷⁷⁰ Diese gliedert neben Fenster- und Türöffnungen – streng an den architektonischen Gegebenheiten orientiert – die Wandflächen. Über einer umlaufenden, gefelderten

⁷⁶⁵ F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1 (Schreiben Hubers an Hofrat Wölflé vom 6. Juni 1781).

⁷⁶⁶ F. ZA Regensburg, RA Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1 (Schreiben Hubers an Hofrat Wölflé vom 13. Juni 1781).

⁷⁶⁷ HUBER 1817, S. 366.

⁷⁶⁸ Das Schloss hatten 1564 die Fugger anstelle einer 1551 erworbenen spätmittelalterlichen Burg errichtet. Die Thurn und Taxis benutzten dieses später als Jagdschloss und legten 1817 den heute noch bestehenden Tierpark rings um das Schloss an.

⁷⁶⁹ Anhand eines Eintrags in die Rechnungsbücher ist Hubers Aufenthalt auf Schloss Taxis im Jahre 1783 nachzuweisen: „Michl Greisle vor Häfen für den Mahler Huber“ (F. ZA Regensburg, Schwäbische Rechnungen 2818, Deminger Amts-Rechnung vom 1. April 1783 bis z letzten März 1784, S. 33). Dagegen sind die Fresken im Nachruf in das Jahr 1781 datiert (vgl. HUBER 1817, S. 366).

⁷⁷⁰ Bedauerlicherweise bestand keine Möglichkeit, die Wandmalereien in Augenschein zu nehmen, weshalb sich ihr heutiger Zustand der Kenntnis entzieht. Sämtliche Aussagen basieren auf dem 1995 von Gerd Schäfer (Schwäbisch Hall) erstellten Raumbuch mit fotografischer Dokumentation (F. ZA Regensburg, Schloss Duttonstein).

Sockelzone mit Profilgesims erheben sich verschieden breit getäfelte Wandabschnitte, die durch ein abschließendes, verkröpftes Gebälk zusammengefasst werden. In die breiten Wandpanneaus sind in goldenen Rahmen Landschaftsbilder eingelassen. Die schmalen Wandpanneaus zieren vegetabile Ornamente und Putten in Grisaille sowie polychrome Blütenfestons. Zusätzlich sind alle Architekturelemente von rahmenden, glatten Stuckbändern begleitet. An den Decken zeichnen sich lediglich Putzritzungen von Kartuschen und Putten ab.

Das kühle Kolorit dieser gemalten Raumdekorationen ist in beiden Räumen unterschiedlich. Rücklagen der Wandpanneaus und Stuckbänder sind in der von Huber bevorzugten Kombination von Hellgelb-Hellgrau (Raum 29) sowie in Hellgrün-Hellrot mit Hellgelb (Raum 30) gehalten. Insbesondere die hellgelb-hellgraue Farbigkeit erinnert an die Scheinkuppel der Pfaffenhausener Priesterseminarkapelle (F VI, A) sowie an die Architekturmalereien der dortigen Pfarrkirche (F XI), in letzterer jedoch von kräftigerer Tönung sowie um Hellrot erweitert. Zudem unterscheiden sich die Räume im Dekor und den Landschaftsdarstellungen. In Raum 29 erscheinen goldgerahmte atmosphärische Landschaftsmalereien mit Darstellungen von Gebäuden in hochrechteckigen und quadratischen Rahmen. Passend dazu erscheinen polychrome Blütenfestons in den lisenenartigen Wandpanneaus sowie in der oben umlaufenden Frieszone. Im angrenzenden Raum 30 dagegen prangen naturalistische Landschaftsmalereien mit Tierdarstellungen in stehend ovalen und runden Medaillons. Diese werden von floralen Grisailleornamenten mit Putten in den Füllungen begleitet.

Auf die Funktion als Jagdschloss nehmen die Landschaftsbilder mit Architektur- und Tiermotiven, welche von Detailliertheit, Feinheit und Variationsreichtum geprägt sind, direkt Bezug.⁷⁷¹ Während sich in den Tierstücken Hubers eigene Leidenschaft für die Jagd spiegelt, sind die eigenständigen Landschaftsbilder aufgrund des kulissenhaften Aufbaus und des Fernblicks als idealisierte Flusslandschaften einzuordnen.⁷⁷²

Die Aufgabe, zwei Räume an der Decke und allen Wänden vollständig zu bemalen, forderte erneut Hubers Qualität als Dekorateur. An das Formengut zurückerinnernd, das die Scheinarchitektur und den *stucco finto* von Augsburg (Maximilianstraße 48, F I) bis Pfaffenhausen (F XI) charakterisiert hatte, so kann im Vergleich eine grundlegende

⁷⁷¹ Eine derartige detaillierte Ausarbeitung konnte Huber nur in der Seccotechnik erreichen.

⁷⁷² Anhand dieser stimmungshaften Landschaften von arkadischem Charakter erhalten wir eine Vorstellung von den nicht mehr erhaltenen Ölbildern Hubers, darunter z. B. vier Kabinettstücke mit Landschaften und Figuren (Gvu12–15) und eine Landschaft mit Bauer, der Kühe und Geisen weidet (Gvu16).

Veränderung festgestellt werden. Dagegen sind das Kolorit sowie die Akanthusrosetten bereits bei der nur ein Jahr früher entstandenen Scheinarchitektur von Pfaffenhausen (Fv XI) nachzuweisen. Neue Dekorelemente bilden die scheibengeteilten Wandpanneaus, die glatten Stuckbänder, die Blütenfestons sowie das Rankendekor mit Putten. Dabei weisen vor allem die scheibengeteilten Wandpanneaus und die Stuckbänder ebenso wie das kühle Blaugrün auf die klassizistischen Raumschöpfungen der 1790er Jahre voraus. Etwa gleichzeitig mit diesen Duttonsteiner Raumschöpfungen entstanden die klassizistischen Wand- und Deckenbemalungen von Martin Knoller im Großen Toggenburg-Haus in Oberbozen (1783) sowie in der Ansitz Gerstburg in Bozen (1783/84). Wenngleich Knollers Raumschöpfungen von größerem Dekorationsaufwand und kleinteiligerem Reichtum sind, ist das Gestaltungsprinzip Letzterer – der Verbindung einer Wandtäferung mit Landschaftsgemälden – vergleichbar. Zudem sind neben der hellen gelb-rot-grünen Farbigkeit (Oberbozen) und den in den Pannenaus an Schleifen aufgehängten Fruchtgebinden (Oberbozen) und Blumengirlanden (Bozen) gewisse Parallelen festzustellen.⁷⁷³ Entgegen einer Abhängigkeit dieser Raumschöpfungen soll vielmehr eine dem Zeitgeschmack entsprechende Schöpfungskraft Hubers konstatiert werden.⁷⁷⁴

1.2.9 Augsburg, Reichsstädtische Kunstakademie (Fv XI)

Von besonderer Bedeutung im Œuvre Hubers ist das Deckenfresko im Saal der Reichsstädtischen Kunstakademie in Augsburg. Dieses 1783 entstandene, im 2. Viertel des 20. Jahrhunderts zerstörte „trefliche Deckenstück“⁷⁷⁵ beweist, dass sich Huber „auch auf profanem Gebiet mit Lust und Verständnis bewegt“⁷⁷⁶ hat.⁷⁷⁷

⁷⁷³ Knollers klassizistische Raumkunst ist von den Raumgestaltungen des Architekten Giuseppe Piermarini und des Stuckators Giocondo Albertolli in Mailänder Palästen beeinflusst. Deren mustergültige Wand- und Deckendekorationen wurden ab 1782 in Stichwerken verbreitet. So finden sich beispielsweise die hängenden Girlanden mehrfach bei Albertolli (vgl. BAUMGARTL 2004, S. 76).

⁷⁷⁴ Innerhalb des Huber'schen Œuvres liegt die Bedeutung dieser repräsentativen Raumgestaltung fürstlicher Schlossräume sowohl in der Auftraggeberschaft als auch in der Überlieferung einer profanen, gesamtgesellschaftlichen Raumschöpfung.

⁷⁷⁵ STETTEN 1788(A), S. 187.

⁷⁷⁶ WERNER 1901, S. 116.

⁷⁷⁷ Dieser Plafond ist durch fünf historische Aufnahmen sowie eine Nachzeichnung von Carl Nicolai (Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 80 x 55 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 25189) so gut dokumentiert, dass man eine ausreichende Vorstellung davon erhält. Die Fotoaufnahmen (Gelatinetrockenplatten, 12 x 9 cm, Foto Hämmerle, um 1900, München, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv) dokumentieren neben interessanten Arbeitsspuren (Quadratraster, Umriss- und Binnenritzungen u. a.) einen schlechten Erhaltungszustand mit Flecken- und Rissbildung, Malschichtreduzierungen, Oberflächenverschmutzung u. a. (siehe hierzu auch *Von der Augsburger Kunstschule. (Schluß)*, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 262 (1904), S. 1. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – LIEB 1962, S. 2. – AUGSBURG 2007, S. 132 mit Abb.).

Der 1710 gegründeten Reichsstädtischen Kunstakademie wurden 1712 vom Rat der Stadt Augsburg zwei Zimmer in der sog. Stadtmetzg⁷⁷⁸ am Metzgplatz, am Fuße des Perlachberges, als festes Lokal zugewiesen. Diese Räumlichkeiten waren sehr bescheiden und vor allem die Nachbarschaft mit den darin untergebrachten Einrichtungen (Collegium medicum und Metzgerzunft) wurde als enorme Beeinträchtigung empfunden. In mehreren Klageschriften bemühte sich die Akademie um Besserung der Missstände. 1741 hatten sich die Direktoren Georg Philipp Rugendas (1666–1742) und Johann Georg Bergmüller (1688–1762) beim Rat beschwert, „dass die in der Akademie zeichnenden Künstler sehr zu leiden hätten unter dem von oben aus dem Anatomiesaal des Collegium medicum herabströmenden Geruch“⁷⁷⁹ und dass der Raum, in welchem nach dem lebenden Modell gezeichnet werde, wegen des Aktmodells und der „Zeichnungsnotdurft“ sowie auch zur Erwärmung des anliegenden Zimmers ständig beheizt werden müsse.⁷⁸⁰ An diesen Verhältnissen scheint sich nicht viel geändert zu haben, da noch 1773 die Direktoren Matthäus Günther (1712–1788) und Johann Elias Nilson (1721–1788) in einer Eingabe vom 25. Oktober an den Rat beklagten, dass der der Akademie im Metzgerzunftthaus zugewiesene Platz „klein, der Zugang traurig, manchemteils eckelhaft und wohl gar gefährlichen Fallen ausgesetzt ist, sodass wir Bedenken tragen müssen einen Fremden hineinzuführen, ohne zu besorgen, dass er sich beschädige und die ganze Anstalt in der Ferne lächerlich machen möchte.“⁷⁸¹

Schließlich 1779 bekam die Akademie aufgrund eines Magistratbeschlusses⁷⁸² den Konzertsaal der „Musikliebenden Gesellschaft“ als dritten Unterrichts- und Veranstaltungsraum in der Stadtmetzg zugewiesen.⁷⁸³ Unabhängig von dieser

⁷⁷⁸ Das Zunfthaus der Metzger, ein dreigeschossiger Satteldachbau mit repräsentativer Giebelfront, wurde 1606–09 von Elias Holl am Vorderen Lech errichtet. In der sog. Metzger befanden sich im Untergeschoss die Fleischbänke der Metzger, zu deren Kühlung unterhalb ein Lechkanal offen durchlief. Daneben waren noch das Collegium medicum mit der Anatomie im Geschoss über der Kunstakademie sowie der Konzertsaal der Musikergesellschaft, der überwiegend als Lagerplatz für die Lodenweber genutzt wurde, untergebracht.

⁷⁷⁹ BÄUML 1950, S. 12. – Siehe auch BUSHART 1989, S. 335.

⁷⁸⁰ Vgl. BÄUML 1950, S. 12. – Siehe auch BUSHART 1989, S. 335.

⁷⁸¹ BÄUML 1950, S. 12.

⁷⁸² Um „die Anstalten der alten Kunstakademie zu erweitern, und denselben ein besseres Ansehen zu geben“ (BAYERER 1785, S. 484 f.).

⁷⁸³ Der Rat der Stadt bewilligte auf Bitten der Akademiedirektoren eine Summe für den Umbau dieses Saales (vgl. BÄUML 1950, S. 37). Bis zum Jahre 1804 erhielt die Akademie noch zwei weitere Räume im Metzgerhaus (vgl. BÄUML 1950, S. 75). Die Zimmer der Kunstakademie befanden sich „rückwärts in den obern Räumen“ (WIRTH 1846, S. 95 f.).

räumlichen Vergrößerung hatte sich jedoch an den bereits 1741 beklagten Umständen nichts geändert.⁷⁸⁴

Parallel dazu gaben die Bemühungen Paul von Stettens für die Förderung der Künste den Anstoß zur Erneuerung der Reichsstädtischen Kunstakademie. In diesem Zusammenhang wurde 1780 die „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“ – eine Vereinigung von Gönnern und Liebhabern der Künste – mit der Absicht, „die Künste aller Arten in Verbindung mit der hiesigen Stadtakademie zu ermuntern, und dem Besten hiesiger Stadt in Gang zu bringen“⁷⁸⁵, gegründet. Im Akademiebetrieb wurde, den klassizistischen Stiltendenzen entsprechend, der Schwerpunkt auf das Zeichnen verlegt, wobei das Zeichnen nach dem lebenden Modell durch das Zeichnen nach Gipsabgüssen ergänzt wurde, sowie auch als maßgebendes Vorbild die antike Plastik in den Vordergrund trat.⁷⁸⁶ Zudem wurden zur Belebung des Unterrichts, zur Ermunterung angehender Künstler sowie zur Verbreitung der Kunstliebe in der Öffentlichkeit Preisausschreibungen, Wettbewerbe, Ausstellungen mit feierlichen Preisverteilungen⁷⁸⁷ und kunstgeschichtlichen Vorträgen sowie die Herausgabe kunsttheoretischer Schriften initiiert. Bei den seit 1780 in den Räumen der Akademie jährlich stattfindenden öffentlichen Kunstausstellungen wurden nicht nur Werke verstorbener Künstler, sondern vor allem der lebenden Augsburger Kunstschaftenden gezeigt.⁷⁸⁸ Dabei liefern die „Kunstnachrichten an das Augspurgische Publikum“⁷⁸⁹ Zeugnis von den Ereignissen an der Akademie, den gehaltenen Reden und Vorträgen, den ausgestellten Werken sowie der Preisvergaben.

⁷⁸⁴ „Was die Lokalfrage anbelangt, so ist es auch in unseren Tagen noch nicht viel besser: schlechtes Licht und eine Luft, die sich aus Blut- und Wurstdüften zusammensetzt, lassen noch den Besucher bis ins Innerste erschauern, wenn er die steile Treppe zur ‚Akademie‘ hinanklimmt.“ (*Von der Augsburger Kunstschule (Schluß)*), in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 262 (1904), S. 1).

⁷⁸⁵ StadtA A, Acten der Stadtakademie, No. 1, Einladung zu einer auf Erweckung und Ermunterung des Kunstfleißes hier in Augspurg abzielenden Gesellschaft (...).

⁷⁸⁶ Die Reichsstädtische Kunstakademie erwarb gezielt Gipsabgüsse, darunter die Hauptfigur des Laokoon „in völliger Größe“ (vgl. KREBS, HANS: *Ein Torso weiß die ganze Geschichte*, in: Augsburger Zeitung, Nr. 64 vom 17. März 2007, S. 11. – Siehe auch BÄUML 1950, S. 155 f.).

⁷⁸⁷ Auf den Preismedaillen, die bei der ersten „feyerlichen Austheilung der Prämien“ am 27. März 1780 vergeben wurden, ist der Torso vom Belvedere dargestellt. Daneben übt sich ein Studierender mit Zeichenblock an der muskelbewegten Rückenpartie – gemäß der Medaillenumschrift: PRISCAE ARTIS STUDIO (Studium altertümlicher Kunst).

⁷⁸⁸ Eine Aufzählung der Künstler und der bei der ersten öffentlichen Ausstellung 1780 ausgestellten Originalzeichnungen, siehe BÄUML 1950, S. 51. Huber war mit zahlreichen Gemälden an der jährlich stattfindenden Ausstellung beteiligt: 1782 (Gv10, 11), 1784 (Gv22), 1785 (Gv23, 24), 1786 (Gv25), 1788 (G45), 1789 (Gv36, 37), 1790 (Gv38), 1792 (Gv39–42), 1793 (Gv43–45), 1797 (Gv46) und 1806 (Gv50).

⁷⁸⁹ In den Jahren zwischen 1780–1808 erschienen 29 Ausgaben.

Johann Joseph Huber widerfuhr „die Ehre als Ausschüßer“⁷⁹⁰ in diese neu gegründete „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“ gewählt zu werden.⁷⁹¹ Als Dankbarkeitsbezeugung schuf er im „neugebauten akademischen Saal“⁷⁹², in welchem die Preisverteilungen abgehalten wurden⁷⁹³, unentgeltlich und aus eigenem Antrieb ein Deckenfresko „mit einer allegorischen Vorstellung. Die Zeit erhebt die Hülle der Finsterniß. In vollem Lichte erscheint die Göttin der Künste, von Genien, die ihre Waffen tragen begleitet. Der Gott der Handlung erwartet ihre Ankunft in zufriedener Ruhe. Von ihrem Glanze geblendet, und von ihren Genien verfolgt, stürzen Neid und Dummheit in den Abgrund.“⁷⁹⁴ (Fv XI).

Mit diesem Deckenbild erhielt der „im ersten Obergeschoss gelegene Saal ein würdiges Aussehen“⁷⁹⁵, zu dessen maßgeblicher Verschönerung Huber somit beitrug. Die Privatgesellschaft ihrerseits würdigte Hubers Anstrengungen mittels einer großen Silbermedaille⁷⁹⁶ im Wert von 30 Gulden. Belohnt wurden Hubers Bemühungen um die Reichsstädtische Akademie schließlich 1784 mit seiner Ernennung zum katholischen Direktor in der Nachfolge von Matthäus Günther.⁷⁹⁷ Im Direktorenamt wurde er bis 1788 von den protestantischen Amtsinhabern Johann Elias Nilson (1721–1788) und in den Jahren 1788–1809 von Johann Elias Haid (1735–1809) unterstützt. Mit Letzterem

⁷⁹⁰ HUBER 1817, S. 360.

⁷⁹¹ Mitglieder dieses Ausschusses waren Paul von Stetten d. J., Bürgermeister Johann Baptist Moritz Ludwig von Karl, Bürgermeister Philipp Adam Benz, Stadtgerichtsassessor Johann Baptist Peter Ignaz von Karl, Ratskonsulent Emanuel Biermann, Georg Walther von Halder, Peter Paul von Obwexer, Joseph Paul Kobres, Matthäus Günther, Johann Esaias Nilson, Georg Friedrich Brandter (Mechanicus), Johann Elias Haid und Ignaz Ingerle (vgl. StadtA A, Acten der Stadtakademie, No. 1, Einladung zu einer auf Erweckung und Ermunterung des Kunstfleißes hier in Augspurg abzielenden Gesellschaft (...)).

⁷⁹² STETTEN 1788, S. 213 f.

⁷⁹³ Vgl. BÄUML 1950, S. 75. Dagegen handelte es sich Seida und Landensberg zufolge um zwei verschiedene Säle: in einem fand die jährliche Ausstellung sowie die Preisverteilung statt und war die Sammlung von Gipsstatuen, Modellen und Kunstgegenständen untergebracht, dagegen schmückte das Huber'sche Deckenstück „den vordern Saal“ (SEIDA UND LANDENBERG 1830, S. 149).

⁷⁹⁴ *Fünfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* 1784, S. 15.

⁷⁹⁵ LIEB 1962, S. 2.

⁷⁹⁶ „Die Vorstellung darauf ist folgende: Auf der Vorderseite wird einem Jüngling der Lorbeerkrantz zugestellt mit der Aufschrift: Stimulum addit, und unten Soc. Art. Aug. M. Bückle F. Auf der Rückseite steht: Egregio pictori Josepho Hubero Augustano, quod arte sua Xystum Academ. Patr. Ornavit, grata Societas offert 1783.“ (HUBER 1817, S. 360). „Für den hervorragenden Maler Johann Huber, weil er durch seine Kunst die Galerie der reichsstädtischen Akademie geschmückt hat, überreicht die dankbare Gesellschaft 1783 (Ergänzung: diese Medaille).“ (STETTEN 2009, S. 138).

⁷⁹⁷ Nachdem Günther am 13. September 1784 von seinem Posten als Direktor zurückgetreten war, sandte er ein von Huber verfasstes und zittrig unterzeichnetes Demissionsgesuch (StadtA A, KWA E 30¹⁹) an den Stadtpfleger von Langenmantel (vgl. PAULA, GEORG: *Matthäus Günther 1705–1788. Maler und Freskant*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 15, Weißenhorn 1997, S. 187). – Siehe hierzu auch STETTEN 2009, S. 165.

stand Huber der Akademie bis zur Auflösung in eine Kunstschule vor und bewirkte in seiner fast dreißigjährigen Amtszeit „nicht wenig Gutes“⁷⁹⁸.

Im Zentrum der einansichtigen, reinen Himmelsszenerie thront Minerva⁷⁹⁹, die Allegorie der Künste, begleitet von Schild, Lanze, Gorgonenhaupt und Eule präsentierendem Geniengefolge. Dieses stürzt die Personifikationen von Neid, gekennzeichnet durch eine Schlange, und der eselsohrigen Dummheit in den Abgrund. Über der Szene schwebt der geflügelte Zeitgott, der die über ihm ausgebreitete Hülle der Finsternis erhebt. Genien präsentieren seine Attribute Sense und Stundenglas. Am rechten Bildrand sitzt Merkur, der Gott der Handlung, mit Flügelschuhen, Flügelhaube und Caduceus auf einer Wolke. Er erwartet den Triumph der Allegorie der Künste, nachdem Chronos die Hülle der Finsternis entfernt hat und die Laster Neid und Dummheit gestürzt sind.

Dieses allegorische Deckenstück mit Figuren „in übergroßem Verhältnis“⁸⁰⁰ wurde mit großer Begeisterung aufgenommen und sehr positiv bewertet:

„Wie vielmehr werden nicht seine Verdienste um unsere Akademie noch dadurch erhöht, daß er diesen Saal durch die Stärke seines Pinsels ohnentgeltlich auszuführen übernommen hat. Denn ihm und seiner Meisterhand haben wir das auf nassen Kalk gemahlte Deckenstück, worinne fruchtbare Erfindung mit richtiger Zeichnung, wahren Ausdruck und täuschenden Colorit verbunden ist, als ein schätzbares Andenken zu verdanken.“⁸⁰¹

Umso bedauerlicher ist der Verlust dieses Deckenfreskos, das 1938 Umbauarbeiten zum Opfer fiel.

Der „thematisierte Kampf des Künstlers [bzw. der Personifikation der Kunst] gegen Neid, Unwissenheit und Spott gehört einem zu seiner Zeit weitverbreiteten Themenkreis an“⁸⁰². Den Kampf der Kunst gegen die grimmigen Feinde Neid und Unwissenheit hatte auch Bergmüller auf dem mit Fig. 2 nummerierten, programmatischen Thesenblatt

⁷⁹⁸ HUBER 1817, S. 360.

⁷⁹⁹ Die Minervafigur findet in der Personifikation des Glaubens von Bergheim (F XVII, C) direkte Nachfolge.

⁸⁰⁰ WERNER 1901, S. 116.

⁸⁰¹ *Fünfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* 1784, S. 12. Dieses Deckenbild war etwa 7,20 x 5,70 m groß.

⁸⁰² FRIEDLMAIER 1998, S. 102 f. Vgl. hierzu die Ausführungen von PIGLER, ANDOR: *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, I, 1954, S. 215–235. Wann immer das Thema von Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst, in Verbindung mit „Minerva als Beschützerin der in der Akademie zusammengefassten bildenden Künste“ (PIGLER 1954, S. 226), in der ein oder anderen Variation erscheint, „geschieht dies immer in Verbindung mit den Akademien, wenn nicht innerhalb der Sphäre der Akademien selbst“ (PIGLER 1954, S. 217 f.). In vorliegendem Beispiel mögen die Lehrzeit und der Akademieunterricht bei Bergmüller sowie Hubers Mitgliedschaft in der Privatgesellschaft als Beleg dafür gewertet werden, dass Piglers These auch für ihn Gültigkeit besitzt.

„Pallas Athene verteidigt Kunst und Wissenschaft gegen Unverstand und Neid“ der 1723 erschienenen *Anthropometria* thematisiert.⁸⁰³ Während die Komposition seines Lehrers ohne Einfluss blieb, war Huber vermutlich von einem Fassadenfresko Johann Evangelist Holzers angeregt.⁸⁰⁴ Dieser hatte den Triumph der Kunst über Ignoranz und Neid mit Hilfe der Zeit an der Fassade des Augsburger Pfeffer-Hauses (um 1737/38) verbildlicht (Taf. 15).⁸⁰⁵ Im Vergleich zur Errettung der Personifikation der Künste durch Minerva und Chronos bei Holzer, stellte Huber den durch Chronos bereiteten Triumph der Allegorie der Künste dar. Entgegen der Darstellungstradition, in welcher die Kunst unter dem Schutz Minervas steht, vernachlässigt Huber die Personifikation der Künste sowie die die Akademie verkörpernde Frauengestalt. Vielmehr zeigt er den Triumph Minervas als „Beschützerin der in der Akademie zusammengefassten bildenden Künste“⁸⁰⁶ über die Feinde der Kunst.⁸⁰⁷ Doch in der Darstellung der Hauptfeinde wahrer Kunst, der eselsohrigen Dummheit und den durch Schlangen gekennzeichneten Neid, folgt Huber bekannter Darstellungstradition.

Huber verbildlichte die Enthüllung der Wahrheit, in Gestalt der „Beschützerin der in der Akademie zusammengefassten bildenden Künste“⁸⁰⁸ (bzw. der siegreichen Allegorie der bildenden Künste), durch die Personifikation der Zeit sowie deren Triumph über Neid und Dummheit. Dabei wird dem Gott der Zeit durch das Enthüllen die Rolle eines Wegbereiters zugewiesen.⁸⁰⁹ In übertragenem Sinne ist diese Entfernung der Hülle der Finsternis eine Anspielung auf die erforderliche und angestrebte Erneuerung der Kunst in der Reichsstadt. Darin enthält Hubers Deckenbild einen direkten Bezug zur vollzogenen Reformierung der Kunstausbildung und Erneuerung der Stadtakademie in Verbindung mit der Gründung der „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“

⁸⁰³ Bei dem proportionstheoretischen Lehrbuch *Anthropometria*, das Bergmüller 1723 herausgab, handelt es sich um seine erste kunsttheoretische Publikation (Kupferstich und Radierung, 31,3 x 20,7 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Inv. Nr. 2° Kst. 31; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Einzelblatt, Inv. Nr. G 3285–58; München, Bayer. Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Inv. Nr. Res 2° 10). Siehe hierzu auch FRIEDLMAIER 1998, S. 102.

⁸⁰⁴ Vgl. LIEB 1962, S. 2.

⁸⁰⁵ Das Fassadenfresko ist durch einen Nachstich von Johann Esaias Nilson (Nilson Kupferstichfolge, Blatt V, 19,3 x 27,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4785) überliefert. Siehe auch AUSST. KAT. HOLZER 1990, S. 46. – HASCHER 1996, S. 401 ff.

⁸⁰⁶ PIGLER 1954, S. 226.

⁸⁰⁷ Vgl. hierzu eine Alabastergruppe (1757) von Jakob Schletterer (1700–1774) im Wiener Barockmuseum (Abb. bei PIGLER 1954, S. 228).

⁸⁰⁸ PIGLER 1954, S. 226.

⁸⁰⁹ Indem Chronos die Hülle der Finsternis entfernt, trägt er zum Triumph und damit der Erneuerung der Künste im Licht der Zeit bei.

sowie der Einrichtung einer Zeichnungsschule.⁸¹⁰ In der vor Augen geführten Funktion des Chronos, durch dessen Unterstützung die Kunst zu neuem Ruhm gelangt, haben sich die Mitglieder zur „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“ zusammengeschlossen, um den Niedergang der Künste aufzuhalten. Demzufolge symbolisiert Chronos eben die Privatgesellschaft, welcher er mit diesem Deckenbild ein Denkmal setzte.

Im Allgemeinen werden das Postulat der Erneuerungsbestrebungen, der Kunst Augsburgs zu neuem Ruhm zu verhelfen, sowie die „Hoffnungen, die an die Akademie geknüpft waren“⁸¹¹, verdeutlicht. In diesem Zusammenhang wird durch die stürzenden, feindlichen Mächte Neid und Dummheit auf die Überwindung der alten Traditionen, Stile und Formen angespielt. Dieser angestrebte Triumph der Kunst basiert sowohl auf dem Selbstverständnis der Reichsstädtischen Kunstakademie als eine seit über siebenzig Jahren bestehenden Institution als auch auf der Bedeutung der Kunst für den Ruhm und das Ansehen der Stadt Augsburg, welchen sie (vor allem auf dem Gebiet des Kunsthandwerks, des Kupferstichs und der Druckgraphik u. a.) seit dem 16. Jahrhundert genoss.

Solcherlei Erneuerungsbestrebungen förderte Huber in seiner Position als katholischer Direktor (1784–1812). Angeregt durch die Auseinandersetzung mit den theoretischen Schriften und Werken des Anton Raphael Mengs und Sir Joshua Reynolds trug er maßgeblich zur Vermittlung der neuen Stiltendenzen des Klassizismus sowie des neuen Kunstverständnisses bei. Beispielsweise bildete die Lektüre von Mengs „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey“ einen Bestandteil seines Unterrichts.⁸¹²

Mit der Ernennung zum katholischen Direktor wurde Hubers hohem Ansehen und Wertschätzung beruflich sowie auch gesellschaftlich angemessen Ausdruck verliehen. Damit hatte er eine Stellung erlangt, die ihm einen weiteren Wirkungskreis verschaffte. Sein Ruf und Ansehen eilten ihm voraus und so wurde er – auf der Höhe seiner künstlerischen Laufbahn stehend – für die Freskierung der Klosterbibliothek (1785) nach Ochsenhausen bestellt.

⁸¹⁰ Siehe hierzu auch die Ausführungen im Schlusskapitel, E 1. Die Augsburger Freskomalerei und ihre Entwicklung im 18. Jahrhundert.

⁸¹¹ BUSHART 1989, S. 344.

⁸¹² Vgl. WAGENSEIL 1788, S. 399.

1.2.10 Resümee

Noch der vergangenen Epoche durch Ausbildung und Lehrjahre verbunden, doch bereits dem neuen frühklassizistischen Zeitgeschmack verpflichtet, definiert sich die Schaffensperiode von 1770–84, die mit der ruhmvollen Benennung zum katholischen Direktor der Augsburger Akademie einen Endpunkt findet. Schnell konnte er nach seiner Trennung vom Werkstattkollegen Göz Fuß fassen und sich als erfolgreicher Freskant etablieren.

In den wichtigsten Aufträgen dieser Zeit hat er sich nochmals mit speziellen Aspekten der Barocktradition auseinanderzusetzen: in St. Michael in Augsburg mit dem rundumansichtigen Kuppelbild eines Heilighimmels, in der Pfaffenhausener Seminarkapelle mit illusionistischer Scheinarchitektur, in den Kirchenräumen von Unterdießen, Pfaffenhausen und Langweid mit dem isolierten Glorienbild, in Wiesensteig, Langweid und Pfaffenhausen mit der Historienerzählung.⁸¹³ Neben den Heiligenmartyrien und -glorien sind das Hauptbild begleitende Heiligenszenen, welche mit augenfälligen Entsprechungen in Bildaufbau und Figurenbildung gestaltet sind, bezeichnend für die Bildprogramme dieser Werkgruppe.

Zwar stellten die Aufträge gänzlich unterschiedliche Anforderungen, doch findet Huber dabei stets dem Ausdruck der frühklassizistischen Kunstanschauung entsprechende Lösungen: klare Kompositionen von gemildertem Illusionismus⁸¹⁴ und gebremster Dramatik, lichte Farbskala, klare Lesbarkeit, historische Genauigkeit und Tendenz zur Tafelbildhaftigkeit im Deckenbild⁸¹⁵ und Abkehr von komplizierter Bildersprache und rhetorischem Pathos.⁸¹⁶ Parallel dazu wandelt sich die Rahmung zu streng geometrischen Formen und dem vom Klassizismus bevorzugten Oval.

Während Huber zu einem eigenständigen Stil gefunden hat, versuchte er der beinahe starren Regelmäßigkeit des Bildaufbaus und damit einer Verfestigung der Kompositionsprinzipien durch eine Abkehr von der Positionierung der Hauptfigur auf der Mittelachse entgegenzuwirken. Daneben verstärkt sich in der Bildanlage die Tendenz zu zweigeteilten Kompositionen, welche von einem Ungleichgewicht zwischen vielfigurigen, kleinteiligen Erdenzonen und leeren, spannungsarmen

⁸¹³ Gerade die Inhaltsvielfalt in Wiesensteig und Langweid gestattete keine Zuspitzung auf ein zentriertes Tableau.

⁸¹⁴ Bei weitgehendem Verzicht auf starke Untersicht und perspektivische Verkürzung.

⁸¹⁵ Dieser bildhafte Charakter wird durch den einseitigen Bildaufbau, eine klare Begrenzung durch die gemalten Rahmen sowie die Verhängung des Tiefenraumes, wodurch jegliche illusionistische Bildwirkung im visionären Sinne unterbunden wird, verstärkt.

⁸¹⁶ Darin spiegeln sich „der Einfluß der fortschreitenden Aufklärung und die Forderung nach ‚Simplizität‘“ (NESTLER 1994, S. 106).

Himmelsräumen geprägt sind. Die vermehrt zum Einsatz gelangenden Architekturräume variiert Huber unter Beibehaltung des gängigen Kompositionsschemas zu Innenräumen. Diese schmucklosen Aufbauten füllen die Bildhintergründe und bieten einen erhabenen Rahmen. Sie führen zu eigenständigen Bildräumen an den Decken, die ohne Bezug zur gebauten Architektur sind. Dies bedeutet das Ende der illusionistischen Scheinarchitektur im Sinne der Fortsetzung des Realraumes. Dieser Entwicklung folgt auch die Himmelsraumgestaltung. Mit der gleichmäßig hellocker getönten Wolken-Farbfolie ist nicht mehr eindeutig nur der Himmel gemeint. Vielmehr fungiert das Himmel-Wolken-Szenario als bildabschließender Hintergrund, auf den tafelbildartig Figurengruppen gesetzt sind. Diese Verhängung der Himmelsräume, die sich konsequent verdichtet, markiert ebenfalls die Abkehr vom barocken Illusionismus. Dieser Abwendung vom Rokoko entspricht auch die Reduzierung der das Frühwerk dominierenden Landschaftsräume auf eine schmale Handlungsbühne im Vordergrund.

In der Figurenbildung, parallel zur Reduzierung des Figurenpersonals, haben sich die Betonung der Einzelfigur und deutliche Konzentration auf die Kontur verfestigt. Es setzt sich die linien- und körperbetonte Malerei mit einer voluminösen, zeichnerisch prägnant konturierenden Formgebung sowie vollplastischer Figurenmodellierung durch. Dabei sind die Gestalten im Vergleich zum Frühwerk körperhafter und gedrungener geworden.

Das dezente Kolorit wird von dem gewohnt hellockerfarbenen Grundton bestimmt und durch gedämpfte Lokalfarben als Farbakzente bereichert. Lediglich eine Verfeinerung durch eine reiche Abstufung der Ocker-Braun-Töne sowie eine zunehmende Verdunkelung des Kolorits am Ende dieser Schaffensphase sind festzustellen.

Bei den Quadratur- und Stuckaturmalereien, die hier innerhalb der Sakralräume gewölbeübergreifend zum Einsatz kommen, ist eine Entwicklung zu klassizistischer Formensprache und kühlem Grau-Ocker-Kolorit und darin eine völlige Loslösung von Bergmüllers architektonischen Illusionsmalereien zu konstatieren. Durch diese täuschend echt erscheinenden Kulissenmalereien präsentiert sich Huber als virtuoser Dekorationsmaler. Zudem weisen die Scheinarchitekturen von Schloss Duttstein im Kolorit sowie verschiedenen Dekorelementen auf die von kühlem Blaugrün geprägten klassizistischen Raumschöpfungen der 1790er Jahre voraus.

Diese umfangreiche Werkgruppe von sechs Kirchenfreskierungen sowie der Ausmalung einer Priesterseminarkapelle, repräsentativer Schlossräume und des Akademiesaaes

umfasst zwei seiner bedeutendsten Augsburger Werke, die große Kuppel von St. Michael und den Plafond in der sog. Stadtmetzg. Diese Arbeiten sind gekennzeichnet durch eine Verfestigung seines Stils, wie er ihn bis dahin entwickelt hatte, und zugleich durch eine Verfeinerung, die aus der souveränen Beherrschung seiner Mittel resultiert.

In allen Fällen vermag Huber zeitgemäße Antworten zu geben, die von ausgezeichneter Qualität sind. Von der Abhängigkeit von seinen Lehrern löst er sich, bis auf gelegentliche Motivübernahmen, und verfügt nun selbständig über ein Repertoire an Formen und Kompositionsmustern. Bei gleichzeitiger Fortschreibung eigener Gestaltungsmuster fand er zu eigenständigen, bedeutenden Kompositionen von schlüssiger Einheitlichkeit. Dabei herrscht immer noch jene Leichtigkeit in Hubers Deckenbildern, die dem ausklingenden Rokoko entstammt, die er in der Folge aber immer mehr aufgeben wird.

1.3 Die Jahre des Ochsenhausener Auftrags (1785–88)

Unmittelbar nach seiner Ernennung im Dezember 1784 zum katholischen Direktor der Augsburger Akademie wurde „H. Joseph Hueber einer der besten Mahler zu Augspurg“⁸¹⁷ nach Ochsenhausen (Lkr. Biberach/Riß) berufen und erhielt seinen größten und bedeutendsten Auftrag. In der dortigen Benediktiner-Reichsabtei freskierte er in den Jahren 1785–88 den Bibliothekssaal, den Kapitelsaal, das Armarium sowie die beiden Seitenschiffe der Klosterkirche St. Georg. Parallel dazu entstanden 1786 ein Marienzyklus in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen (Lkr. Erding) sowie 1787 die Deckenbilder in der kath. Pfarrkirche St. Nikolaus in Wiedergeltingen (Lkr. Unterallgäu). Die offizielle Anerkennung und Würdigung seiner Künstlerpersönlichkeit wird durch die Berufung nach Ochsenhausen gekrönt. Schließlich war Huber als 47-jähriger am Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn angelangt.

1.3.1 Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei (F XIII)

Das 1093 gegründete Kloster Ochsenhausen wurde 1491 durch Kaiser Friedrich III. zur unmittelbaren Reichsabtei erhoben und war eines der ehemals reichsten und angesehensten Klöster Schwabens. Der weitläufige, von einer Mauer begrenzte Klosterkomplex liegt oberhalb des Rottumtales und ist von Weitem sichtbar. Ihr heutiges Aussehen erhielten die Klausurgebäude im Wesentlichen während des 18. Jahrhunderts.⁸¹⁸ Den Abschluss der Baumaßnahmen bildete 1783–87 der Neubau des nördlichen Konventflügels unter dem letzten Abt Romuald Weltin (1767–1803). Der als „Förderer der Wissenschaften, der Sternwarte und des Schulwesens“⁸¹⁹ berühmte Abt wandte beträchtliche Geldsummen für die Bildung, das Armarium und die Bibliothek auf. Angeschafft wurden weniger theologische Werke, als vielmehr Lexika, mathematische, geschichtliche oder botanische Bücher sowie auch hebräische, syrische, chaldäische und aramäische Schriften zur Beschäftigung mit der Orientalistik. Dabei

⁸¹⁷ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1784/85, B 481 L 19+.

⁸¹⁸ Unter Abt Benedikt Denzel wurde 1738 mit der Renovierung des Südflügels begonnen, wobei das in den Klosterhof vorkragende Treppenhaus 1740 eingebaut wurde. Dieses steinerne Treppenhaus ragt mit fünf Seiten seines achteckigen Grundrisses in den Klosterinnenhof und präsentiert an der Decke das Fresko der Himmelsglorie des Benediktinerordens (um 1740) von Franz Xaver Forchner. 1741–46 folgten der Umbau des Ostflügels mit großem Treppenhaus und Deckenfresko der Bestätigung des Klosters durch den Kaiser (1743) von Bergmüller sowie die Neugestaltung seiner Fassade nach Entwürfen des Münchner Architekten Johann Michael Fischer. Insgesamt erhielten die Gänge des Konvents, mit Ausnahme des Nordflügels, zwischen 1738–49 eine neue Ausstattung und Stuckierung (vgl. OCHSENHAUSEN 2000, S. 33).

⁸¹⁹ MAIER 1994, S. 388.

sollte die in der Bibliothek vorhandene Büchersammlung „nicht in der klösterlichen Stubengelehrtheit verstauben“⁸²⁰, sondern das darin versammelte Wissen „ganz im Sinne der Aufklärung einen praktischen Sinn haben“⁸²¹. Demzufolge bildeten die Bibliothek und das Armarium eine Einheit, wodurch sich die Möglichkeit einer Verknüpfung der Theorie mit dem praktischen Experiment bot.⁸²² Vor diesem Hintergrund war der unter dem naturwissenschaftlich interessierten Abt Weltin neu erbaute Nordflügel – mit Kapitelsaal und Armarium im Erdgeschoss, der Bibliothek im Obergeschoss sowie der Sternwarte im südöstlichen Eckturm – fast ausschließlich dem Studium der Wissenschaften geweiht.⁸²³

Für die Ausstattung der im Nordflügel untergebrachten Räume fand Abt Romuald Weltin „1785 in Thomas Schaidhauf von Neresheim den berufenen Architekten und in Anton Huber ‚seinen‘ Maler“⁸²⁴, da sie „ihre Arbeit vortrefflich, und zu allhiesigen Vergnügen verrichtet und fortgesetzt“⁸²⁵ haben. Mit ihren Werken hielt „der Klassizismus in der reinen Vernünftigkeit seiner Formauffassung (...) als letzte Stilrichtung in die Reichsabtei Einzug“⁸²⁶. In der homogenen Ausgestaltung der Räume im Stil des frühen Klassizismus wird die Einheit der dem theoretischen und praktischen Studium der Wissenschaften dienenden Räume auch formal hergestellt und betont.

Huber wurde zunächst 1785 für die Freskierung der Bibliothek und des Kapitelsaales nach Ochsenhausen berufen. Daran schlossen sich 1786 „einige Stückhe od Blaffons ex vita H. P.“⁸²⁷ im Kapitelgang an. 1787 folgte der Kontrakt über die Ausmalung der unvollendeten Seitenschiffe der Klosterkirche sowie des Armariums. Den Abschluss bildeten 1788 „die noch übrigen 8. Blaffon in denen 2. Neben Seiten d Kirche (...) samt dem Seittenstückh ob der Sacristey“⁸²⁸ in der Klosterkirche sowie das Altarblatt für den Kapitelsaal. Schließlich stand der Augsburger Akademiedirektor über einen Zeitraum von vier Jahren in den Diensten des Klosters und zeichnet sich für die gesamte

⁸²⁰ MAIER 1994, S. 388.

⁸²¹ Ebenda.

⁸²² Vgl. MAIER 1994, S. 388.

⁸²³ Im 18. Jahrhundert waren in Süddeutschland die Klöster mit ihrer wichtigen Bildungsfunktion entscheidend an der Verbreitung des Gedankenguts der Aufklärung beteiligt; auch in Ochsenhausen wurden Naturwissenschaften experimentell unterrichtet. Bereits Weltins Vorgänger, Benedikt Denzel (1737–67), legte eine Sammlung physikalischer Instrumente an und schickte einige Mönche zum Studium der Mathematik in das Kloster Irsee im Ostallgäu. Darunter die Patres Dominikus Beck, später Professor für Philosophie, Physik und Mathematik in Salzburg, und den Ochsenhausener Mathematiker und Physiker Basilius Perger.

⁸²⁴ MAIER 1994, S. 388.

⁸²⁵ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1784/85, B 481 L 19+.

⁸²⁶ REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985, S. 75.

⁸²⁷ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1785/86, B 481 L 20+. Siehe Werkkatalog, Fresken, zerstörte, verlorene und unbekannte Werke, Fv XII.

⁸²⁸ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1787/88, B 481 L 22+.

malerische Ausstattung des neu erbauten Nordflügels verantwortlich. Die ausschließliche Übertragung aller zu vergebenden Aufträge an Huber lässt erkennen, wie sehr er den künstlerischen Vorstellungen seines geistlichen Auftraggebers entsprach. Darüber hinaus ist in seiner Berufung nach Ochsenhausen eine Parallele zum Lehrer Johann Georg Bergmüller zu konstatieren. Bergmüller wurde kurz vor seiner Ernennung zum katholischen Direktor der Augsburger Akademie (1730) mit der Freskierung der Ochsenhausener Abteikirche beauftragt.⁸²⁹ Nachdem die beiden Äbte Coelestin Frener (1725–37) und Benedikt Denzel (1737–67) mit Bergmüller, Johann Michael Fischer und Ägid Verhelst die führenden Vertreter barocker Malerei, Architektur und Plastik in Süddeutschland beauftragt hatten⁸³⁰, verpflichtete auch Romuald Weltin die angesehensten Künstler seiner Zeit, den Augsburger Akademiedirektor Huber und den Neresheimer Baudirektor Schaidhauf. In der Beschäftigung der „(...) ‚führenden‘ Persönlichkeiten des zeitgenössischen Kunstschaffens“⁸³¹ wird der hohe Anspruch der Äbte und damit indirekt die hohe Wertschätzung der Künstler deutlich.

Im Folgenden sollen Hubers Ochsenhausener Werke ihrer chronologischen Entstehung entsprechend – jedoch gegliedert nach Konventgebäude und Klosterkirche – vorgestellt werden.⁸³²

1.3.1.1 Bibliothek (F XIIIa)

Die Freskierung des Bibliothekssaales 1785 bildet den Anfang von Hubers Tätigkeit für das Kloster Ochsenhausen. Die Bibliothek, ein zweigeschossiger, dreischiffiger Pfeilersaal nimmt das erste und zweite Obergeschoss des Nordflügels ein und ist über Armarium und Kapitelsaal gelegen. Der Saal erstreckt sich in der Länge über acht Fensterachsen und nimmt die gesamte Breite des Traktes ein. 18 mächtige Pfeiler mit Pilastervorlagen, dorischem Gebälk und dazwischen eingespannten Flachbögen stützen die umlaufende Galerie mit ionischen Stuckmarmorsäulen. Diese tragen ebenfalls Korbbögen, die die flachen Gewölbe in den Nebenschiffen von der flachen

⁸²⁹ Neben den zwischen 1727–29 entstandenen Deckengemälden des Mittelschiffes schuf er verschiedene Altargemälde sowie einige Deckenbilder im Konvent. 1733 entstanden drei Gemälde für den Kreuzaltar. Daneben stammen die Himmelfahrt Mariens (1729) des Marien- bzw. Rosenkranzaltars, der hl. Antonius von Padua des Antoniusaltars sowie das Bild des Johannesaltars von Bergmüller. Zudem ist er der Schöpfer des Freskos Übergabe und Bestätigung der Stiftung des Klosters Ochsenhausen durch den Kaiser (1743) im Treppenhaus des Ostflügels sowie des Deckenbildes Begegnung des hl. Benedikt mit dem Ostgotenkönig Totila (Öl auf Leinwand, 1745) im Prälatenzimmer.

⁸³⁰ Vgl. OCHSENHAUSEN 2000, S. 7.

⁸³¹ OCHSENHAUSEN 1984, S. 36.

⁸³² Die gleichzeitig entstandenen Fresken in der Dorfer Wallfahrtskirche (F XV) sowie der Wiedergeltiger Pfarrkirche (F XVI) sind dem Ochsenhausener Kapitel nachgeordnet.

Spiegeldecke im Hauptschiff trennen. Die plastische Ausgestaltung des Raumes „auf antique Arth“⁸³³ schufen Stuckatoren der Wessobrunner Schule, Thomas Schaidhauf und seine Werkstatt.⁸³⁴ An der flachen Spiegeldecke sind Stuckreliefs im Wechsel mit Deckenfresken gegeben. Dabei zieren Reliefs mit Szenen, die auf das Alte und das Neue Testament hinweisen⁸³⁵, die einachsigen Deckenfelder zwischen den drei zweiachsigen Deckenfresken. Die rechteckigen, von Rosettenleisten in kühl weißem Stuck gerahmten Plafonds zeigen im Westen den Besuch der Königin von Saba bei König Salomo, im Osten die Predigt des Apostel Paulus in Ephesos sowie im zentralen Deckenbild eine Allegorie der über die irdischen Laster und Häresien triumphierenden Kirche. Die Deckenbilder, „worinen seine Kunst vortrefflich sehen lassen H. Joseph Hueber“⁸³⁶, sind im mittleren Plafond bezeichnet, „*J A H (ligiert) uber. August:(anus) P:(inxit)*“ und anhand der Abteirechnungen in das Jahr 1785 zu datieren.

Das Fresko der Westseite zeigt den Besuch der Königin von Saba bei König Salomo (1 Könige 10,1–13). Die Darstellung ist über der westlichen Schmalseite aufgebaut (F XIIIa, B1). Den Schauplatz bildet eine in steiler Untersicht gegebene Architekturkulisse, ein überkuppelter, nach allen Seiten geöffneter Baldachin. Eine bildparallele, steile Treppe führt zum Kuppelraum über mächtigen Arkadenpfeilern empor. Dort kniet im Zentrum die Königin zu Füßen des thronenden Salomos. Ihm zur Rechten sind die Personifikation der Weisheit mit brennender Kerze sowie ein Engel mit dem *Liber Sapientiae* gegeben. Auf den seitlichen Sockelpodesten sind Personifikationen der irdischen Weisheit versammelt. Darunter die Justitia (Schwert, Waagschale), Astronomie (Astrolabium, Zirkel und Himmelsglobus) und Beredsamkeit (Bienenkorb) auf der rechten Seite sowie links die Architektur (Grundrissplan, Meßlatte) neben der Schifffahrts- und Navigationskunst (Weltmeerkarte, Kompass und Holzboot). Eine weitere Gruppe, bestehend aus der Dichtkunst (Bücher), Musik (Lorbeerkranz, Fanfare) und Malerei (Pinsel, Palette), ist am Ansatz des vorderen Treppenlaufs platziert. Die Darstellung der irdischen Weisheit, personifiziert durch König Salomo⁸³⁷, bezieht sich auf die Funktion des Raumes – die Bildung und

⁸³³ OCHSENHAUSEN 2000, S. 39. Es entstanden reiche klassizistische Stuckverzierungen in Form von Rosetten, Flechtbandmuster, Vasen mit Medaillons, Festons über den Fenstern und Putten in Laubwerk an den Segelgewölben der Seitenschiffe. Das Wappen mit Porträt des Auftraggebers, Abt Romuald Weltin, befindet sich in den stuckierten Portalbekrönungen der Empore.

⁸³⁴ Die Mitarbeiter Schaidhaufs waren dessen Bruder Benedikt, Johann Michael Berchtold, Georg und Joseph Baader und Ferdinand Sporer aus Wessobrunn (vgl. SCHAHN 1968/69, S. 84).

⁸³⁵ Darstellung von Moses mit der Gesetzestafel (östlich) sowie Christus mit Kreuz und Lamm (westlich).

⁸³⁶ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1784/85, B 481 L 19+.

⁸³⁷ Der alttestamentarische König Salomo gilt in der christlichen Deutung als Sinnbild der ewigen Weisheit (1 Könige 5,9–14). Justitia verweist auf das salomonische Urteil, in welchem Salomo im Streit

Vermehrung des Wissens. Diese biblische Szene verkörpert die Philosophie.⁸³⁸ Daneben präfiguriert die Begegnung des Herrscherpaares Christus und seine Kirche als Braut und Bräutigam.⁸³⁹ Salomo ist der König par excellence, als gerechter und weiser Herrscher ist er ein Typus Christi sowie Königin von Saba der Typus der Ecclesia. Grundsätzlich war die Szene des Besuchs der Königin bei Salomo im 18. Jahrhundert ein sehr beliebtes Thema für Bibliotheksfresken.⁸⁴⁰

Das als Schrägsichtbild konzipierte Deckenfresko bietet eine völlig neue Variante des Kuppelhallen-Architekturraumes.⁸⁴¹ Die in der Disputation des hl. Stephanus von Pfaffenhausen (F XI, B) angedeutete Kuppelarchitektur steigerte Huber zur Monumentalität und erweiterte diese durch einen steilen Treppenlauf.⁸⁴² Dieser Unterbau der Architekturkulissee in zart bräunlichem Ton dient der Erhöhung des nach hinten abfallenden Bildraumes. Der ist auf den Kuppelraum beschränkt und wird durch eine Brüstungsmauer nach hinten begrenzt.⁸⁴³ Dadurch ergibt sich eine schmale Handlungsbühne und die Konzentration auf die Hauptszene. Im hell erleuchteten Zentrum erscheint die Saba-Salomo-Gruppe, deren Bedeutung durch die überhöhende, zentrale Bogenarkade sowie die bekrönende Kuppel unterstrichen wird. Durch den dunklen Vorhang mit repoussoirhafter Eigenschaft werden der bühnenhafte Charakter sowie die Einansichtigkeit betont. Die violette, den oberen Abschluss bildende Vorhangdraperie hat in der Oberschönenfelder Darbringung im Tempel (F V, A) ihren Vorläufer und findet insbesondere bei den Architekturräumen des Spätwerks Nachfolge. Das zentrale Deckenbild zeigt eine Allegorie der über die irdischen Laster und Häresien triumphierenden Kirche als Vertreterin der geistlichen Wissenschaft. Die einansichtige, tafelbildartige Szene ist ebenfalls über der westlichen Schmalseite aufgebaut (F XIIIa,

zweier Frauen um ein Kind seine Weisheit und Gerechtigkeit bewies. Das salomonische Urteil, in welchem das Volk Israel seine göttliche Weisheit, Gericht zu halten (1 Könige 3,16–28), erkannte, wurde zum Exempel für die Gerechtigkeit des Herrschers. Daneben deutet die Personifikation der Architektur auf Salomo als Erbauer des Tempels zu Jerusalem hin (1 Könige 6; 2 Chronik 3). Die Personifikationen der Dichtkunst und der Musik beziehen sich auf Salomo als Verfasser der biblischen Bücher Sprüche, Prediger, Hohes Lied sowie einiger Psalmen und Oden (1 Könige 5,2).

⁸³⁸ Vgl. ADRIANI 1935, S. 79. Auch in der Bibliothek von Vornau verkörpert der Besuch der Königin von Saba bei König Salomo (1732) von Ignaz Gottlieb Kröll die Philosophie.

⁸³⁹ Vgl. LCI, Bd. 1, Sp. 319 (Stichwort: Bräutigam und Braut); Bd. 4, Sp. 22 f. (Stichwort: Salomo).

⁸⁴⁰ Beispiele sind das Gemälde (1734) von Franz Joseph Spiegler im ehem. Kloster Salem und das Kuppelfresko (1742) von Paul Troger in der Stiftsbibliothek Altenburg.

⁸⁴¹ Die Nikolausglorie von Pfaffenhausen (F VI, A) zeichnet sich durch eine Kuppelarchitektur sowie die Pfaffenhausener Stephanuspredigt (F XI, B) durch einen seitlich überschnittenen und geöffneten Kuppelraum auf dorischen Säulenpfeilern aus.

⁸⁴² Der stark untersichtige Architekturraum in Form einer Kuppelarchitektur über mächtigen Arkadenpfeilern und steilem Treppenlauf kehrt in der ersten Entwurfsfassung des Letzten Abendmahls in Oberhausen (Z2) sowie im Baidlkircher Chorraumfresko (F XXVI, B) wieder.

⁸⁴³ Tiefenwirkung wird durch Farbabstufung respektive Aufhellung nach hinten erreicht, die Figuren auf der Mauerbrüstung im Hintergrund sind Ton-in-Ton gestaltet.

B2).⁸⁴⁴ Mit Ausnahme eines schmalen Erdstreifens handelt es sich um eine reine Himmelsszene. Die Personifikation der Kirche thront mit Hostienkelch und rundem Kirchenbau auf Wolken. Zu ihren Füßen haben sich bedeutende christliche Gelehrte und Ordensgründer auf Wolkenbänken versammelt und lauschen der Lehre vom wahren Glauben. Der hl. Benedikt von Nursia⁸⁴⁵, in schwarzer Ordenstracht der Benediktiner, ist zu ihrer Rechten in exponierter Stellung gegeben. Zu seinen Füßen präsentiert ein Engel ein Buch mit der Inschrift „*Sub / uno / Solis / Radio / totum*“ (= *Alles unter einem Strahl der Sonne*). Zur Linken Ecclesias erscheinen in einer Gruppe Bernhard von Clairvaux, Begründer des Zisterzienserordens, mit Buch und Bienenkorb⁸⁴⁶, hinter ihm Robert von Citeaux, Stifter des Reformklosters Citeaux und Mitbegründer des Zisterzienserordens in weißer Zisterziensertracht sowie rechts daneben der Kirchenvater Augustinus im Bischofsornat. In dessen Rücken sitzt Norbert von Xanten, der Stifter des Prämonstratenserordens, in schwarzem Mönchsgewand mit Monstranz. In der unteren Bildzone lagern auf dem terrestrischen Streifen die irdischen Laster und Häresien, darunter die Scheinweisheit mit Lupe, Schlange und Kelch, die eselsohrige Dummheit, die Triebhaftigkeit in Gestalt von Pan mit Bocksfüßen, spitzen Bocksohren und Flöte sowie eine Himmelskugel mit durcheinander wirbelnden Papierblättern obenauf. Am rechten Bildrand verkündet ein Posaunenengel Vertretern weltlicher Wissenschaften, die mit verschiedenen Instrumenten in den Himmel schauen, „die Worte des wahren Glaubens“⁸⁴⁷, das „*Evan / gelium / aeter / num / Apoc*:“. Über allem thront im Zentrum die göttliche Weisheit, verkörpert in Maria mit dem Jesuskind als Sedes Sapientiae, bekrönt von einem Engel mit Schriftrolle der *Sedes Sapientiae*. In der linken, oberen Bildecke schwebt Gottvater mit Zepter und Weltkugel.⁸⁴⁸ Gottvater ist eigenartig an den Rand gerückt. Im gelehrten, theologischen Disput gegenüber der Ecclesia und der göttlichen Weisheit ist er nur mehr als Ausgangspunkt angegeben, nicht etwa als Zentrum der Erörterung. Von der Heilig-Geist-Taube rechts oberhalb der göttlichen Weisheit ergießt sich ein heller Lichtstrahl zu Maria mit dem Jesuskind, von dort weiter über den hl. Benedikt hin zum Mund des hl. Bernhard.

⁸⁴⁴ Und weist damit dieselbe Ausrichtung wie das westliche Deckenfresko Königin von Saba bei König Salomo auf. Der Rahmen des Mittelbildes ist, entgegen der beiden seitlichen Deckenbilder, mit dem Verlauf der zwischen die Stuckmarmorsäulen gespannten Korbbögen identisch.

⁸⁴⁵ Hl. Benedikt von Nursia (um 480–547) gilt als der Begründer des christlichen Mönchtums im Westen. Er ist der Gründer des Klosters von Monte Cassino, wofür er seine berühmte *Regula Benedicti* schrieb.

⁸⁴⁶ Der Bienenkorb bezieht sich auf die Benennung *doctor mellifluus* (= honigfließender Doktor), als Hinweis auf die Beredsamkeit.

⁸⁴⁷ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁴⁸ Diese Figurengruppe kehrt auf dem Stockheimer Engelsturz (F XIX, A) sowie beim Schwabbrucker Himmelfahrtsfresko (F XXIII, A) wieder.

Im Gegensatz zum Besuch der Königin von Saba bei König Salomo ist innerhalb der reinen Himmelsszenerie ein Verzicht auf perspektivische Untersicht zu konstatieren. Das Bildgeschehen greift „kaum mehr über den Rahmen nach unten hin aus“⁸⁴⁹. Die Figurenkomposition – in der Gegenüberstellung der Allegorie der Kirche und der Allegorie der Scheinweisheit – ist in der unteren Bildhälfte konzentriert, dagegen dominiert die göttliche Weisheit in der Himmelsglorie die obere Hälfte. Zudem ist dieses Mittelstück von extremer Buntheit und zeigt „eine Farbenflut in türkis, violett, grün, blau, gelb und rosé (...), [wobei] die zart-pastellfarbene Wolken- bzw. Himmelszone entrückt in Kontrast zu der Buntheit der Erdzone“⁸⁵⁰ steht. In der bewundernswerten Farbenpracht, der gewandten Kompositionstechnik sowie der Herausarbeitung der Figuren in klarer Einzelheit – in welcher Hubers klassizistische Einstellung deutlich wird⁸⁵¹ –, gehört dieses Deckenbild „zu seinen besten Leistungen“⁸⁵².

Die Ordensgründer und Kirchenlehrer, in enger Verbindung mit Ecclesia als Vertreterin geistlicher Wissenschaft bzw. Verteidigerin des rechten Glaubens und der kirchlichen Grundsätze, triumphieren über „die irdischen Laster und Häresien“⁸⁵³ zu ihren Füßen, während Sedes Sapientiae beherrschend über allem thronet.⁸⁵⁴ Daneben ist die „Aussage vom wahren Glauben unter dem Schutz der himmlischen Mächte“⁸⁵⁵ verbildlicht. Die Kirchenväter und Ordensgründer, die den Lehren der Ecclesia lauschen, erinnern daran, „dass über alle irdische Wissenschaft hinaus auch der gebildete Mensch auf die Offenbarung der Heilswahrheiten und der göttlichen Lehren verwiesen ist: die Theologie als Mutter aller Wissenschaften.“⁸⁵⁶ Diesbezüglich lässt das Programm des großen Hauptfreskos „keinen Zweifel daran, dass die Kirche die Interpretation der Wahrheit war gegenüber allem trügerischen Schein der Welt“⁸⁵⁷, deren Vermittler die Ordensgründer Augustinus, Bernhard von Clairvaux, Norbert von Xanten und vor allem der hl. Benedikt waren. Dass dieses Programm einer Klosterbibliothek so entschieden die Gründer der wichtigsten Mönchsorden in den Blick rückt, zeugt vom

⁸⁴⁹ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁵⁰ NESTLER 1994, S. 116 f.

⁸⁵¹ Vgl. ZENGERLE 1957, S. 17 ff.

⁸⁵² FLEISCHHAUER/BAUM/KOBELL 1952, S. 47.

⁸⁵³ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁵⁴ Vgl. SCHEFOLD 1927, S. 19 f.

⁸⁵⁵ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁵⁶ REIFF/SPAHR/HAUFFE 1985, S. 78.

⁸⁵⁷ MAIER 1994, S. 307.

Selbstbewusstsein der schwäbischen Reichsabtei, die sich als Hort der Gelehrsamkeit begriff.⁸⁵⁸

„Das Bündnis von Religion und Wissenschaft‘ ist das zum Lehrsatz gewordene ikonographische Thema, das in verschiedensten Variationen“⁸⁵⁹ in der Ausmalung von Klosterbibliotheken wiederkehrt.⁸⁶⁰ Allegorien der Religion und der Wissenschaft schufen Johann Nepomuk Schöpf in der Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts in Reichersberg (1771) sowie Konrad Huber in den Klosterbibliotheken von Amorbach (1790) und Ursberg (1796).

Das tafelbildartig konzipierte Fresko der Ostseite, über dem Haupteingang, zeigt die Predigt des Apostel Paulus in Ephesos (F XIIIa, B3). Paulus steht inmitten einer großen Menschenmenge, mit einem Kruzifix in der Rechten, erhöht auf einem steinernen Podest. Hinter ihm erscheint am Himmel die Figur des Evangelisten Lukas mit dem Stier zu Füßen, in das Evangelium „*Cum / Paulus / venisset / Ephes*“ schreibend. Der heidnische Dianatempel links sowie eine Götzenstatue der Göttin auf hohem Sockel rechts verweisen auf das Heidentum, gegen das sich Paulus mit der Verbreitung der Lehre Christi wendet. Die um ihn versammelten Zuhörer reagieren teils in energischen Gebärden auf seine Worte und sind in Aufruhr und spottend gegeben. Dagegen hängen andere an seinen Lippen und falten verehrend die Hände zum Gebet. Im Vordergrund werden heidnische Bücher verbrannt. Im Zentrum schwebt in einer Wolkengloriole über dem Apostelfürsten ein Engel, das *Liber Vitae* mit sieben Siegeln in seinen Händen.

Das Fresko zeichnet sich durch „bewundernswerte Farbenpracht und gewandte Kompositionstechnik“⁸⁶¹ aus. Die zweigeteilte, ungleichgewichtige Komposition – in Form einer im unteren Drittel konzentrierten Menschenmasse, welcher ein breiter Himmelsraum entgegengesetzt ist – konnte bereits in Denklingen (F III, B), Langweid (F IX, A) und Pfaffenhausen (F XI, A) beobachtet werden. Darüber hinaus ist eine Betonung der Hauptfigur feststellbar. Paulus, auf der senkrechten Mittelachse angeordnet, wird zusätzlich durch sein rotes Gewand hervorgehoben und erscheint im hellsten Licht. Dem Kompositionsschema Hubers entsprechend folgt die Verteilung der

⁸⁵⁸ Vgl. LEHMANN 1996, S. 348.

⁸⁵⁹ ADRIANI 1935, S. 75.

⁸⁶⁰ Im Allgemeinen kommt „im Bildprogramm barocker Klosterbibliotheken (...) der göttlichen Weisheit eine bevorzugte Stellung zu (...). Der Benutzer kann an der Sapientia partizipieren und sich durch sie erleuchten lassen. Indem an der Omnipotenz der Offenbarung und göttlichen Inspiration festgehalten wird, soll der rationalistischen Bibelkritik und der quellenkritischen Geschichtsforschung eine andere Sichtweise gegenübergestellt werden“ (LDK, Bd. 6, S. 749).

⁸⁶¹ ZENGERLE 1957, S. 32.

Figuren und der architektonischen Staffagen den Gesetzen der Achsensymmetrie.⁸⁶² Die halbkreisförmige, dunkle Vordergrundzone mit stark umrisshaft erscheinenden Profilfiguren bildet den Rahmen für die hell erleuchtete, auf eine schmale Bühne im Vordergrund beschränkte Predigtszene. Tiefenwirkung und räumliche Bezüge werden durch Farbabstufung erzeugt.⁸⁶³ Der Raum erscheint „lediglich nach oben erweitert, nicht mehr gewaltsam durchbrochen wie im Fresko des Rokoko“⁸⁶⁴.

Das dargestellte Ereignis aus dem Leben des Apostels beruht auf dem Bericht von dessen dritten Missionsreise (Act 19). In Ephesos, der größten Stadt Kleinasien, hatte Paulus unter vielen Gefahren und Verfolgungen (1 Cor 15,31 f.; 2 Cor. 1,8 f.) zweieinhalb Jahre gewirkt. Hier war das Zentrum der Verehrung der Artemis von Ephesos, deren Tempel zu den sieben Weltwundern zählte. Ein Ergebnis seiner Mission ist die öffentliche Massenverbrennung heidnischer Bücher (Act 19,19). Die Predigt, der sich die Verbrennung anschloss, ist ein Beispiel für die „missionarische Verbreitung des göttlichen Wortes“⁸⁶⁵ und die Überwindung des heidnischen Glaubens durch die predigthafte Verbreitung der christlichen Weisheit. Somit steht diese Szene für ein Hauptanliegen der katholischen Kirche.⁸⁶⁶

Den Aufenthalt Paulus' in Ephesos am Artemisheiligtum bzw. die Bücherverbrennung von Ephesos⁸⁶⁷ verbildlichte u. a. Alois Gaibler an der Decke der Nikolauskirche in Jachenau (1787). Im Zusammenhang mit dem Bildprogramm einer Klosterbibliothek ist das Fresko (1712) im Nordarm der Bibliothek von Schlierbach zu erwähnen. Dagegen erfreute sich die Verbildlichung der Aufsehen erregenden Predigt auf dem Areopag in Athen der zweiten Missionsreise des Apostels im 18. Jahrhundert größerer Beliebtheit.⁸⁶⁸

⁸⁶² Die beiden nach innen ragenden Hintergrundelemente, Dianatempel und Dianagötzenbild, entsprechen sich im Neigungswinkel.

⁸⁶³ Dabei sind eine hohe Sättigung der Farben im Vordergrund und eine stufenweise Auflichtung nach hinten, bis hin zu einer lichten Ton-in-Ton-Gestaltung der Hintergrundfiguren, festzustellen.

⁸⁶⁴ SCHEFOLD 1927, S. 20.

⁸⁶⁵ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁶⁶ Vgl. ADRIANI 1935, S. 79.

⁸⁶⁷ Ein bekanntes Beispiel lieferte Eustache Le Sueur (um 1650).

⁸⁶⁸ Die bekannteste und im Stich des Marcantonio Raimondi weit verbreitete Darstellung des Themas schuf 1515/16 Raffaello Santi (1483–1520) als Entwurf für die Gobelins im Vatikan (Karton, London, Victoria and Albert Museum; Wandteppich, Rom, Vatikan). Eine Darstellung der Pauluspredigt in Athen schuf Cosmas Damian Asam 1737 in der Bibliothek von St. Emmeram in Regensburg. Von Johann Baptist Enderle stammen die Kartuschenbilder in Genderkingen (1753–55) sowie das Fresko in Fünfstetten (1766–68). Gottfried Bernhard Göz schuf 1765 ein Wandfresko im Chor der Stiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle in Regensburg und Franz Anton Maulbertsch die Bibliotheksfresken im ehem. Prämonstratenserstift Klosterbruck (1778) sowie im Stift Strahov bei Prag (1794). Nur ein Jahr nach Hubers Ochsenhausener Bibliotheksfresko schuf Januarius Zick das Deckenfresko in der ehem. Augustinerchorherren-Stiftskirche in Triefenstein (1786).

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass das Mittelbild mit der göttlichen Weisheit von Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament flankiert wird.⁸⁶⁹ Entsprechend weisen auch die beiden Stuckreliefs mit den Gestalten von Moses mit der Gesetzestafel (östlich) und Christus mit Kreuz und Lamm (westlich) auf den Alten und Neuen Bund. So illustrieren diese Darstellungen „in inhaltlicher Entsprechung“⁸⁷⁰ das übergeordnete Thema der Weisheit. Die göttliche Weisheit, die im Deckenzentrum thront, wird zwei Mal durch ein *fatto storico sacro* dem Verständnis näher gebracht, durch die Szene des Besuchs der Königin von Saba bei König Salomo als Beispiel des Alten Testaments sowie durch die Szene der Predigt des Paulus in Ephesos und der Bücherverbrennung als Beispiel des Neuen Testaments.

Die gesamte künstlerische Ausstattung konzentriert sich auf die höhere Funktion des Saales. Das Hauptfresko mit der triumphierenden Kirche gelangt „zur Aussage vom wahren Glauben unter dem Schutz der himmlischen Mächte. Das gilt auch in den zwei Seitenfeldern an der Decke“⁸⁷¹. Die Deckenbilder beziehen sich, wie bei diesen Räumen üblich, „auf das Verhältnis der Religion zu den Wissenschaften“⁸⁷². Insbesondere das Hauptfresko vermittelt, „dass über all diesem weltlichen Wissen jedoch die göttliche Weisheit steht“⁸⁷³. Es versinnbildlicht die höchste Stufe der Erkenntnis, die man jedoch nicht durch eigene Bemühungen erreichen kann. Vielmehr handelt es sich um die geoffenbarte Erkenntnis der göttlichen Weisheit. Die von Gott inspirierten Autoren, die als dessen Schreibwerkzeuge fungieren, verdeutlichen, dass eine Teilhabe an dieser göttlichen Weisheit, die nach damaligem Verständnis letztendliches Erkenntnisziel des Menschen ist, nur über den Weg des Glaubens zu erreichen ist. Hingegen thematisieren die Seitenbilder die dem Menschen zugänglichen Wissensbereiche. Dabei steht die alttestamentarische Salomodarstellung für die menschlich-irdische Weisheit, die göttlich inspirierte Philosophie, zu der der Benutzer dieser Bibliothek durch eifriges und gewissenhaftes Studium der hier aufbewahrten Schriften gelangen kann.⁸⁷⁴ Umfassende

⁸⁶⁹ „Dargestellt ist ein beliebtes Bibliotheksthema (...) die Weisheit des Alten Testaments konfrontiert mit der des Neuen, geistreich durchgeführt und gut gekonnt“ (FEGER 1956, S. 32).

⁸⁷⁰ OCHSENHAUSEN 2000, S. 40

⁸⁷¹ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁷² GRADMANN 1970, S. 443.

⁸⁷³ OCHSENHAUSEN 2000, S. 40. „Es gilt, den Menschen gerade in einem Raum der stillen Studien daran zu erinnern, daß über alle irdische Wissenschaft hinaus auch der gebildete Mensch auf die Offenbarung der Heilswahrheiten und der göttlichen Lehren verwiesen ist: die Theologie als Mutter aller Wissenschaften.“ (REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985, S. 78).

⁸⁷⁴ Vgl. MANNEWITZ, MARTIN: *Origo, progressus et fructus sapientiae – Das Bibliotheksprogramm des Stiftes Admont als „aufklärerisches“ Bildungsprogramm*, in: Warncke, Carsten-Peter (Hg.): *Ikonographie der Bibliotheken*, Wiesbaden 1992, S. 289 f.

Weisheit jedoch ist aber nur durch die Offenbarung des Neuen Testaments möglich, als dessen herausragender Verkünder hier der Apostel Paulus erscheint.

Vier Alabastergips-Standfiguren, die des Fleißes, der Weisheit, des Geistes und der Kunst, verkörpert durch antike Gottheiten, komplettieren das Bildprogramm.⁸⁷⁵ Diesen ist die Aufforderung zu wissenschaftlichem Streben (*studio*), geistiger Auseinandersetzung (*ingenio*), Kenntnis (*arti*) und Wissen (*scientiae*) immanent. Zudem bekrönen stuckierte Putten mit Büchern, die die Inschrift „*Erudimini*“ (= *Lasst Euch unterweisen*) tragen, die Portale im Erdgeschoss. Und schließlich weisen an der Empore Puttenreliefs als Allegorien der Wissenschaften (Astronomie, Mathematik, Chemie und Physik) auf das in der Bibliothek versammelte Wissen hin. In dieser Sicht wird der Bibliothekssaal neben der Kirche zum wichtigsten Raum der Abtei, und Abt Romuald hat ihm erstaunlich spät die gebührende äußere Form gegeben.⁸⁷⁶ Denn er gehört zu den spätesten Bibliotheken oberschwäbischer Barockklöster (1783–85).

Die drei Ochsenhausener Bibliotheksfresken zählen „zu den besten Meisterwerken des Akademiedirektors“⁸⁷⁷, sind „schön komponiert, korrekt in der Zeichnung, von guter Charakteristik und großer Leuchtkraft der Farbe“⁸⁷⁸ und dabei „mit feiner Luftperspektive“⁸⁷⁹ wiedergegeben. Dabei ist „die Herausarbeitung der Einzelfigur, Vereinfachung und klare Gestaltung des Inhalts sowie der Komposition“⁸⁸⁰ bezeichnend für Hubers klassizistische Einstellung. In diesem Zusammenhang ist auch ein weitgehender Verzicht „auf allegorische oder emblematische Spitzfindigkeiten“⁸⁸¹ zu konstatieren. Zudem machen die rechteckigen Deckenbilder „den Eindruck von in der Architektur fest gefügten Quadri riportati“⁸⁸², welchem die innere Bildstruktur durch den Verzicht auf perspektivische Untersichten⁸⁸³ sowie das fehlende Ausgreifen nach unten entspricht.⁸⁸⁴

⁸⁷⁵ Vor den Pfeilern der Schmalseiten stehen vier Alabastergips-Figuren (1787) der antiken Gottheiten Apollo, Merkur, Urania und Pallas Athene. Sie sind durch Beischriften als *Arti* (Apollo), *Studio* (Merkur), *Scientiae* (Urania) und *Ingenio* (Pallas Athena) bezeichnet.

⁸⁷⁶ Vgl. REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985, S. 78.

⁸⁷⁷ KASPER 1978, S. 59 ff.

⁸⁷⁸ PFEIFFER 1903, S. 37f., 57.

⁸⁷⁹ PAULUS/ GRADMANN 1914, S. 201.

⁸⁸⁰ SCHEFOLD 1927, S. 20.

⁸⁸¹ BAUER 2000, S. 206.

⁸⁸² Ebenda.

⁸⁸³ Mit Ausnahme des Salomo-Bildes, das durch seine monumentale Architektur aber durch den ganzen Raum hindurch schon für den im Haupteingang Eintretenden wirksam wird.

⁸⁸⁴ Vgl. BAUER 2000, S. 206.

1.3.1.2 Kapitelsaal (F XIIIb)

Neben den Bibliotheksfresken „von feinsten Farbenstimmung (...) mit trefflichen Charakterschilderungen“⁸⁸⁵ datiert auch die Ausmalung des Kapitelsaales in das Jahr 1785.⁸⁸⁶ Der Kapitelsaal – der Regel des hl. Benedikt gemäß der Versammlung der Klostergemeinschaft dienend – liegt im Erdgeschoss des Nordflügels zur Kirche hin und ist vom Kreuzgang aus zugänglich. Der saalartige Raum wird durch zwei toskanische Säulen in zwei Schiffe zu je drei Fensterachsen geteilt. Die Säulen und Wandvorlagen tragen flache Korbbögen, wodurch sich eine Unterteilung der Decke in sechs korbbogige Flachtonnen ergibt. Während die zentrale Querachse zwei Stuckreliefs⁸⁸⁷ zieren, werden die vier äußeren Deckenfelder durch Fresken betont. Zur frühklassizistischen Ausstattung des Raumes gehört zudem ein Gipsmarmor-Altar an der Ostwand mit einem Ecce Homo-Gemälde, ebenfalls von Huber (1788).⁸⁸⁸

Den freskalen Deckenschmuck bilden vier Tugendallegorien des klösterlichen Lebens, insbesondere der drei Mönchsgelübde Gehorsam (Oboedientia), Armut (Pauperies) und Keuschheit (Castitas) sowie des Sakraments der Buße (Poenitentia).⁸⁸⁹ Innerhalb reiner Himmelsszenarien schweben kniende ganzfigurige Frauengestalten auf Wolken, die durch Attribute präsentierende Putten charakterisiert werden. Dieser vierteilige Bilderzyklus ist im südöstlichen Bildfeld links unten signiert, „J A H (ligiert) uber. P(inxit):“.

Das nordwestliche Gewölbefeld ist der klösterlichen Tugend des Gehorsams gewidmet (F XIIIb, K1). Auf das Haupt der Oboedientia drückt ein Putto ein Joch. Ein weiterer zu ihrer Rechten hält Zügel und Trense. Das Joch ist das charakteristische Attribut dieser mönchischen Tugend. Darin entspricht Hubers Allegorie der Darstellung Cesare Ripas.⁸⁹⁰ Daneben gilt auch das Zaumzeug – Zeichen der Beherrschung und Mäßigung – seit alters her als Symbol des Gehorsams.⁸⁹¹

⁸⁸⁵ PFEIFFER 1914, S. 31.

⁸⁸⁶ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1784/85, B 481 L 19+.

⁸⁸⁷ Darstellung der Stärke durch Putten mit den Attributen Säule und Herkuleskeule sowie der Opferbereitschaft durch die Opferung eines Lammes.

⁸⁸⁸ Siehe Werkkatalog, Gemälde, gesicherte Werke, G43.

⁸⁸⁹ Dagegen ist in der Literatur häufig zu lesen, dass es sich um Darstellungen der vier Kardinaltugenden handle, vgl. PFEIFFER 1914, S. 200. – SCHEFOLD 1927, S. 19. – ZENGERLE 1957, S. 32. – SCHAHN 1961, S. 128. – DEHIO 1997, S. 512.

⁸⁹⁰ Siehe RIPA-HERTEL 1970, Obedienza, Nr. LXXXIX.

⁸⁹¹ „Si autem equis frena in ora mittimus ad consentiendum nobis, et omne corpus illorum circumferimus“ (Iac 3,3). Bei Ripa (Ausgabe Rom 1603, 363; Ausgabe Venedig 1669, Buch 2, 443) hingegen verweist ein vom Himmel herabhängendes Zaumzeug auf Oboedientia, vgl. SCHÜBLER, GOSBERT: *Johann Jakob Zeillers Fresken im Ettaler Kapitelsaal*, in: Festschrift zum Ettaler Doppeljubiläum 1980, Ettal 1981, S. 85.

Das südwestliche Deckenbild ziert die Allegorie der klösterlichen Armut, die mit ihrem rechten Fuß auf Fürstenkrone und Zepter tritt (F XIIIb, K2). Vor ihr spielt ein Putto mit einem Füllhorn, aus welchem Gold- und Silbermünzen sowie ein Geschmeide in die Tiefe fallen. Von oben schwebt ein weiterer mit goldener Königskrone herab. Die zu Füßen liegenden Herrscherinsignien sowie die Münzen stehen symbolisch für die Absage an weltliche Ehren, Macht und Reichtum. Dafür erhält Pauperies die Krone des ewigen Lebens.

Auf dem südöstlichen Deckenbild ist die dritte klösterliche Tugend, die Keuschheit, verbildlicht (F XIIIb, K4). Castitas hält einen Lilienzweig in ihrer Linken und blickt zu einem mit Lilienkranz herabschwebenden Putto auf. Mit ihrer Rechten verweist sie auf einen Putto mit weißer Taube zu ihren Füßen. Das weiße Kleid und die Lilien versinnbildlichen die unbefleckte Reinheit und Keuschheit, die weiße Taube symbolisiert die Unschuld.⁸⁹² In den Attributen des Lilienzweiges und Lorbeerkranzes stimmt Hubers Keuschheits-Allegorie mit jener Bergmüllers aus der Stichserie der zwölf Tugenden⁸⁹³ überein. Darüber hinaus bestehen jedoch keine weiteren Gemeinsamkeiten.

Das nordöstliche Deckenfeld enthält die Allegorie des Bußsakraments (F XIIIb, K3).⁸⁹⁴ Poenitentia ist weinend über ein aufgeschlagenes Buch, das von einem Putto gestützt wird, gebeugt. In ihren Händen hält sie Geißel und Totenschädel. Ihr langes, blondes Haar fällt über ihre entblößte rechte Schulter. Während das Buch den Bußübungen dient⁸⁹⁵, weist die Geißel auf Züchtigung als Bußverrichtung hin. Der Totenschädel ist als Mahnung an die Vergänglichkeit zu interpretieren.

Die Allegorien sind einansichtig angelegt und erscheinen durch den Verzicht auf perspektivische Untersicht sowie die Stuckrahmen als „in der Architektur fest gefügte Quadri riportati“⁸⁹⁶. Des Weiteren zeichnen sie sich durch klare, schlichte Kompositionen aus. Bestimmt werden die hochrechteckigen Deckenfelder von den Tugendallegorien. Den in den unteren Bildhälften knienden Frauenfiguren, mit

⁸⁹² Auffallend ist die blau-weiße Gewandung der Castitas. Vermutlich ist darin eine Anspielung auf Maria, die Keuschheit und Unschuld repräsentiert, immanent.

⁸⁹³ Stichserie *Die 12 Tugenden / oder Früchten des Hl. Geists / in 6. blat vorgestellt*, 1739/40, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 2189/1995, Blatt 6, XI. Continentia. Die Mäßigkeit. / XII. Castitas. Die Keuschheit.

⁸⁹⁴ Die Poenitentia-Allegorie kehrt in der Figur der Maria Magdalena zu Füßen des Kreuzes Christi auf dem Dorferner Refektoriumsgemälde Christus am Kreuz (G32) wieder. Hierbei handelt es sich um ein fast wörtliches Zitat dieser Figur (vgl. SPRANDEL 1994, S. 78). Dieser Frauentypus – mit blassem Inkarnat und blondem, langem Haar – in Kombination mit dem weißen Untergewand und goldgelbem Überwurf findet in den Figuren der Maria Magdalena in Schwabbruck (F XXIII, A2, B1) Nachfolge.

⁸⁹⁵ Vgl. OCHSENHAUSEN 2000, S. 36.

⁸⁹⁶ BAUER 2000, S. 206.

Attribute präsentierenden Assistenzputten, sind herabschwebende Putten vor puttengesäumten, zartblauen Himmelsöffnungen gegenübergestellt. Im Œuvre Hubers sind hier erstmals einfigurige, allegorische Darstellungen, die in den weiblichen Tugendallegorien des sakralen Ausstattungsprogramms von Bergheim (F XVII) Nachfolge fanden, nachzuweisen.

Im Kapitelsaal versammelte sich – entsprechend der Regel des hl. Benedikt – „die Klostersgemeinschaft zur morgendlichen Verteilung der Arbeiten sowie zur Beratung wirtschaftlicher und administrativer Fragen“⁸⁹⁷. Zudem wurde in diesem Saal, der Stätte der klösterlichen Disziplin, in früheren Zeiten täglich ein Kapitel aus Benedikts im 6. Jahrhundert verfassten „Regula Benedicti“ verlesen.⁸⁹⁸ Hier sind die Kapitel vier bis sieben den monastischen Tugenden, darunter dem Gehorsam, Schweigen und der Demut, gewidmet. Das fünfte Kapitel handelt vom klösterlichen Gehorsam, neben der Stabilitas eine der mönchischen Haupttugenden. Dem Gelübde der Keuschheit ist dagegen kein eigenes Kapitel gewidmet, doch wird sie im vierten und siebten Kapitel gestreift. Im achtundfünfzigsten Kapitel wird die klösterliche Armut – der Verzicht auf Rang, Macht und Reichtum – gelobt. Das Sakrament der Buße bildet in den Kapiteln einundzwanzig bis dreißig, in welchen Bußstrafen für Verstöße gegen die Benediktusregel geklärt werden, einen Bestandteil.⁸⁹⁹

Die allegorischen Deckenbilder beziehen sich auf die mönchischen Tugenden, wie sie Benedikt in seiner Regel niedergelegt hat. Die vier weiblichen Personifikationen „erinnerten die hier Versammelten an ihre monastischen Gelübde: der Gehorsam, die Armut (...), die Keuschheit (...), schließlich die Abtötung der Triebe (...)“⁹⁰⁰. Neben dem täglichen Repetieren der Regel werden den Ordensbrüdern die drei Mönchsgelübde sowie die Buße durch die Fresken visuell vorgeführt und dienen einer stetigen Mahnung ihrer Tugendhaftigkeit im klösterlichen Alltag. Darüber hinaus unterstützen diese in ihrer einfigurigen Bildform, die „vom Betrachter Konzentration und Versenkung“⁹⁰¹ fordert, die stille, persönliche Andacht jedes einzelnen Konventmitglieds. In diesem Zusammenhang weisen die Tugendallegorien, die sich auf den Verzicht auf weltliche Freuden und Ehren zu einem Leben in Gehorsam, Armut, Keuschheit und Bußfertigkeit

⁸⁹⁷ OCHSENHAUSEN 2000, S. 36.

⁸⁹⁸ Siehe hierzu BIHLMAYER, PIUS: *Die Regel des heiligen Benedikt*, Beuron 1916.

⁸⁹⁹ Im Falle einer Verfehlung bot sich den Mönchen das Schuldkapitel dar. Darunter versteht man eine monastische Einrichtung, die es dem Mönch zu festgelegten Zeiten ermöglicht, sich selbst vor versammelter Klostersgemeinschaft seiner Verfehlungen gegen die Ordensdisziplin anzuklagen. Nach vollzogener Selbstbeziehung wird dem Pönitenten im Verlauf einer Mahnpredigt eine seiner Schuld angemessene Buße auferlegt (vgl. SCHÜBLER 1980, S. 87).

⁹⁰⁰ OCHSENHAUSEN 2000, S. 36.

⁹⁰¹ BÜTTNER 1997, S. 148 f.

beziehen, einen engen Bezug zwischen der Funktion und der weiteren Ausstattung des Raumes auf, in dem täglich die Kapitel der Ordensregel verlesen werden und in dem sich zentrale Akte des Klosterlebens vollziehen. Sie veranschaulichen mönchische Ideale, wie sie häufig in benediktinischen Konzepten angesprochen werden. Ein ähnliches Bildprogramm liegt etwa den Fresken von Johann Jakob Zeiller im Ettaler Kapitelsaal (1755) zum Thema Schuld und Buße zugrunde.⁹⁰²

1.3.1.3 Armarium (F XIIIc)

1787 kehrte Huber – nachdem die Arbeiten in der Dorfener Wallfahrtskirche abgeschlossen waren – für die Ausmalung des Armariums nach Ochsenhausen zurück. Dem Rechnungsbuch zufolge hat er im „Museo Mathematico 4 Blafon gemahlen“⁹⁰³. Dieses diente der Aufbewahrung eines Armariums – einer Sammlung naturwissenschaftlicher Geräte und Instrumente – und wurde vorwiegend zu Unterrichtszwecken genutzt. Dem Geist der Aufklärung entsprechend sollten die Naturwissenschaften, Mathematik und Astronomie nicht nur philosophisch-theoretisch, sondern experimentell unterrichtet werden.⁹⁰⁴ Die Einrichtung eines Armariums diente der Demonstration der Aufgeschlossenheit und Fortschrittlichkeit eines Klosters.

Es schließt sich im Erdgeschoss des Nordflügels östlich an den Kapitelsaal an, weist eine diesem vergleichbare Raum- und Deckeneinteilung auf und ist ebenfalls vom Kreuzgang aus zugänglich. Der Raum über rechteckigem Grundriss zu vier Fensterachsen wird durch drei Pfeiler in zwei Schiffe unterteilt. Die acht flachen Gewölbekappen über Korbbögen zieren in den rechteckigen Spiegelflächen Fresken und Stuckmedaillons. Während die vier inneren Spiegelflächen freskiert sind, tragen die äußeren Stuckverzierungen. Wie bereits zwei Jahre vorher im Kapitelsaal, schuf Huber auch hier vier allegorische, thematisch auf den Raum bezogene Fresken: die vier Elemente, wobei je vier Putten diese durch sinnbildliche Gegenstände und Tätigkeiten vorstellen.

⁹⁰² Im Ettaler Kapitelsaal umfassen die Darstellungen Oboedentia, Correctio, Dilatio Poenitentiae und Patientia (vgl. SCHÜBLER 1981, S. 85. – BAUER/RUPPRECHT 1981, S. 323 ff.). Darüber hinaus sind sechs Tugenden klösterlichen Lebens von Matthäus Günther (1741 f.) im Mittelschiff der ehem. Augustinerchorherren-Stiftskirche in Rottenbuch, die Darstellungen von Gebet und Buße (1756 f.) von Franz Martin Kuen in der kath. Pfarrkirche St. Ulrich in Eresing sowie auch die Darstellungen der mönchischen Gelübde Armut, Keuschheit, Gehorsam und Frömmigkeit von Johann Karl Stauder (1725) im Haupttreppenhaus des Konventgebäudes der Abtei Ottobeuren u. a. zu erwähnen.

⁹⁰³ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1786/87, B 481 L 21+.

⁹⁰⁴ Eine derartige Sammlung wurde bereits unter Abt Benedikt Denzel (1738–67) eingerichtet und unter seinem Nachfolger Romuald Weltin in großzügiger Weise erweitert und um ein astronomisches Observatorium ergänzt (vgl. BRACHNER, ALTO: *Naturwissenschaft im Kloster Ochsenhausen*, in: Herold 1994, S. 419 ff.).

Der vierteilige Bilderzyklus setzt am nordwestlichen Deckenfeld mit der Allegorie der Erde ein (F XIIIc, A1). Im Zentrum einer Waldlandschaft erscheint ein Putto mit Mauerkrone, zu dessen Füßen zwei weitere mit Blütenkorb, Ährenbündel und Sichel beschäftigt sind. Ein vierter Putto hängt in den Zweigen eines Apfelbaumes und pflückt die Früchte. Das Element der Erde ist durch den Putto mit Mauerkrone – eine Anspielung auf Cybele, die Göttin der Erde – sowie die verschiedensten Erdenfrüchte verbildlicht. Die reichen Gaben der Mutter Erde – Ährenbündel, Blumen, Früchte und üppige Vegetation – bestimmen die allegorische Darstellung. Während Putten Feldarbeit und Ernte verkörpern, wird die Fruchtbarkeit der Erde durch das satte, kräftige Kolorit charakterisiert.

Das benachbarte südwestliche Deckenfeld zeigt die Allegorie des Wassers (F XIIIc, A2). Den landschaftlichen Hintergrund bildet ein Wasserfall, an dessen schroffem Ufergelände sich Putten tummeln: rechts ein Putto mit schmerzverzerrter Miene, der beim Spielen im Wasser von einem Krebs in den Finger gebissen wurde, sowie links ein weiterer Putto, der Wasserurne und Schöpfgerät zu seinen Füßen abgelegt hat. Ein Putto mit Dreizack, der aus einem Gefäß Wasser ausgießt, erscheint in der Bildmitte. Darin ist eine Anspielung auf Neptun, den Gott des Meeres, enthalten. Die Allegorie zeichnet sich durch eine mannigfaltige Charakterisierung des Wassers aus. Darüber hinaus wird in der kühlen Farbigkeit seine Beschaffenheit vermittelt.

Auf der östlichen Achse sind Feuer und Luft nebeneinander angeordnet. Auf dem nordöstlichen Deckenfeld sind drei Putten um ein loderndes Feuer gruppiert (F XIIIc, A3). Einer von ihnen facht dieses mit dem Blasebalg an. Darüber sitzt auf einer brückenartig aufgetürmten Wolkenbank ein zorniger, blitzeschleudernder Putto. Diese Figur ist eine Anspielung auf Jupiter, wie das Feuer die Schmiedewerkstatt des Vulkan zitiert. Das Element des Feuers ist auf anschauliche Weise, durch das lodernde Feuer und die Blitzbündel, verbildlicht. Insbesondere das extreme Licht- und Schattenspiel – die Leiber der um das Feuer versammelten Puttengruppe sind vom Feuerschein erhellt – ist bemerkenswert. Des Weiteren klingt auch in den warmen, orange-gelben und rötlichen Tönen das Feuer-Thema an.

Der Bilderzyklus schließt im südöstlichen Deckenfeld mit der Allegorie der Luft (F XIIIc, A4). Im Vordergrund kniet ein Putto am Boden und bläst Seifenblasen. Im Zentrum ist ein Puttenpaar mit erhobenen Blicken platziert. Dabei hält der am Boden sitzende Putto ein Windrad in der linken Hand, während die Draperie des daneben stehenden Puttos aufgebauscht im Wind flattert. Über ihnen schwebt ein weiterer Putto

mit insektenartigen Flügeln, welcher einen Luftball vor sich her pustet. Alles scheint in Bewegung und vom Wind erfasst zu sein. Auch das kühle Blau des Himmels sowie die imposant gebogene Wolke charakterisieren die Luft. Von besonderem malerischem Reiz ist die Spiegelung auf der Seifenblase.

Die allegorischen Darstellungen sind einansichtig als quadri riportati konzipiert. Die Putten agieren auf einer schmalen Handlungsbühne, wobei sich hinter einer dunklen Erdscholle ein hell erleuchteter Mittelgrund erhebt. Die gegensätzlichen Elemente sind einander in den Diagonalen gegenübergestellt und entsprechen sich sowohl im Kolorit⁹⁰⁵ als auch in der Komposition. Besonders markant ist die Übereinstimmung der Figurenkompositionen von Erde und Luft. Zumal die Dreiergruppe mit stehender, heller Hauptfigur und seitlich links am Boden kniender Gestalt fast identisch ist. Lediglich die vierte Puttengestalt ist spiegelbildlich gegeben. Die Ähnlichkeiten in den Allegorien des Wassers und des Feuers sind geringer, sie finden sich etwa in der bekrönenden Puttengestalt oder in der schrägen Körperachse der Mittelfigur. Vor allem bestechen diese Allegorien durch „fantasiereiche Details“⁹⁰⁶, wie den vom Krebs gezwickten Knaben⁹⁰⁷, die Spiegelung auf der Seifenblase oder den pustenden Putto.

Entgegen einer Darstellung der vier Elemente durch mythologische Allegorien, wie sie bis zum Ende des Barock für höfische Profanarchitektur und Repräsentationsräume geistlicher Orden mit wissenschaftlichen Ambitionen bevorzugt wurde, wählte Huber die Darstellung der Elemente durch Putten, die seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzuweisen ist.⁹⁰⁸ Während im 17. Jahrhundert derartige Elemente-Darstellungen seltener als die übrigen Bildformeln sind, hinterließ das 18. Jahrhundert zahlreiche Belege aus allen Kunstgattungen.⁹⁰⁹ In diesem Zusammenhang seien die Darstellungen der vier Elemente im Ochsenhausener Prälatenzimmer mit dem Deckengemälde der Begegnung des hl. Benedikt mit dem Ostgotenkönig Totila (1745) von Bergmüller erwähnt. An die vier Ecken des Hauptplafonds schließen sich vier goldgrundige

⁹⁰⁵ Die Allegorien von Luft und Erde sind in ihrer kräftigen Farbgebung und dem Farbakzent in kühlem Blau sowie jene von Wasser und Feuer in ihrer hellen, lichten Farbgebung ähnlich.

⁹⁰⁶ REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985, S. 154 ff.

⁹⁰⁷ Das Motiv des in den Zeigefinger zwickenden Krebses erinnert an den Kupferstich von Gottfried Bernhard Göz mit der Darstellung des Tactus aus der Kupferstichserie *Die fünf Sinne* (ca. 1735).

⁹⁰⁸ Vgl. RDK, Bd. 4, Sp. 1270 f. und 1277. In Achille Bocchis *„Symbolicarum quaestionum de universo genere (...) libri quinque“*, Bologna 1555, sind vier mit den Attributen der Elemente ausgestattete Putten Gottvater als Weltschöpfer beigegeben. Daneben sind jeweils vier Putten mit Attributen des im Mittelbild wiedergegebenen Elements als Zwickelfüllung auf den Elemente-Kupferstichen (4. Viertel 16. Jh.) Adriaen Collaerts dargestellt.

⁹⁰⁹ Vgl. RDK, Bd. 4, Sp. 1277. Beispiele sind die Stuckaturen im Schussenrieder Bibliothekssaal (1756/57) von Jakob Schwarzmann sowie das Alabasterfigürchen (3. Viertel 18. Jh.) des Ferdinand Dietz im Bayerischen Nationalmuseum in München. Putten, die durch sinnbildliche Gegenstände die vier Elemente darstellen, sind auch im Umgang der Wies bei Steingaden nachzuweisen.

Kartuschen mit Putten an, die die vier Elemente veranschaulichen.⁹¹⁰ Häufiger dagegen wurden die vier Elemente in der allegorischen Gestalt und mit den Attributen antiker Götter gezeigt.⁹¹¹

Die vier Elemente, die den Ursprung und die Substanz aller Dinge bilden, werden durch die Deckenbilder in ihren Eigenschaften sinnbildlich vor Augen geführt. Sie machen Zusammenhänge der Natur anschaulich sichtbar, wie es auch die Wissenschaft unternimmt, verbinden dies aber zugleich mit der traditionellen symbolisch-allegorischen Auslegung. Insofern sind diese Deckenbilder „auch hier deutlich auf den Zweck des Raumes bezogen“⁹¹².

1.3.2 Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg (F XIV)

Diesen „liebliche[n] Fresken“⁹¹³ im nördlichen Konventflügel folgte 1787 die Ausmalung der Seitenschiffe der Benediktiner-Klosterkirche. Zunächst sind „die 2 Seitengänge in d äußeren Kirch bis an die Clausur sowohl von dem H. Mahler Hueber, als Stoccatoren theils neu gemacht, theils ausgebessert worden.“⁹¹⁴ Im darauf folgenden Jahr „hat eben dieser H: KunstMahler die noch übrigen 8. Blaffon in denen 2. Neben Seiten d Kirche neu gemahlen samt dem Seittenstückh ob der Sacristey.“⁹¹⁵

Die spätgotische Klosterkirche – eine dreischiffige, querschifflose Basilika zu zehn Jochen – wurde ab 1725 unter Abt Coelestin Frener barockisiert. Der Oberelchinger Baumeister Christian Wiedemann führte eine Verlängerung des Mittelschiffes sowie den Neubau der imposanten, konvex geschwungenen Barockfassade (1725–27) durch. Im Innern wurden an Stelle der gotischen Wölbung Schein-Tonnengewölbe mit Stichkappen eingezogen und die gotischen Spitzbogenfenster rundbogig verändert. Die reichen Stuckierungen führte der Italiener Gaspare Mola aus.⁹¹⁶ Mit der Freskierung beauftragte der Abt 1727 Johann Georg Bergmüller. Bergmüller hatte die Kirche im Mittelschiff und Chor mit zweiunddreißig kleinfeldrigen Fresken zu schmücken. Der Deckenbildzyklus umfasst „zehn Hauptbilder, begleitet von inschriftlich bezeichneten

⁹¹⁰ Vgl. OCHSENHAUSEN 2000, S. 28.

⁹¹¹ Beispielsweise auf der Radierfolge der vier Elemente von Bergmüller, siehe FRIEDLMAIER 1998, Katalog D284–D287.

⁹¹² REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985, S. 154 ff.

⁹¹³ ZENGERLE 1957, S. 17 ff.

⁹¹⁴ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1786/87, B 481 L 21+.

⁹¹⁵ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1787/88, B 481 L 22+.

⁹¹⁶ Im Besonderen sind die Allegorien der Tugenden über den Pilastergesimsen, die auf lateinische Inschriften und vergoldete Stuckreliefs Bezug nehmen, sowie auch Relief-Medaillons der Apostel über den Arkadenbögen zu erwähnen. Aus dem Chronogramm „*Isto anna saCrae hVIVs DoMVs renoVatlo perfeCta fVIt*“ geht hervor, dass Mola die Arbeiten 1729 vollendete (vgl. DIEDRICH 1959, S. 48).

Heiligendarstellungen in den Gewölbezwicken“⁹¹⁷. Die Gewölbemalereien im Chor dienen der Verehrung des Ordensgründers, des Kirchenpatrons sowie der Ordenspatronin. Dagegen beziehen sich die Malereien im Langhaus auf geschichtliche Ereignisse, die mit dem Orden und der Klostergründung verbunden sind. Bergmüller vollendete 1729 die Freskierung des Mittelschiffes, „den größten Auftrag der Frühzeit dieses Malers“⁹¹⁸. Jedoch blieb die barocke Umgestaltung der Kirche unvollendet, insbesondere in den beiden Seitenschiffen fehlten Deckenbilder.⁹¹⁹

Erst sechzig Jahre später erfolgte unter Abt Romuald Weltin die Freskierung der Seitenschiffe, die aus unbekannten Gründen unvollendet geblieben war. 1787 beauftragte er Johann Joseph Huber, im Anschluss an seine Tätigkeit im nördlichen Konventflügel, mit der Ausmalung der Seitenschiffkuppeln. Die gerade schließenden Seitenschiffe begleiten das hohe, schmale Mittelschiff und den langen Mönchschor und sind über den Altarraum in Form eines Chorumgangs fortgesetzt. Vom Mittelschiff sind sie mittels Arkadenpfeiler geschieden. Die vieleckigen Deckenbilder sind durch reiche Stuckierung akzentuiert.

Der Freskenzyklus umfasst längs des Mittelschiffs Szenen aus dem apostolischen Glaubensbekenntnis sowie in den Nebenchören Evangelisten- und Kirchenväterbildnisse. Bei der Freskierung dienten Huber von Bergmüller signierte und datierte Kupferstiche als Vorlagen. Dabei handelt es sich um die 1730 herausgegebene Serie des *Symbolum Apostolicum*⁹²⁰ mit dreizehn Deckenbildentwürfen sowie eine Evangelisten- und Kirchenväterserie⁹²¹ in acht Blättern. Beide Serien sind im Zusammenhang mit der Planung von Ochsenhausen entstanden und belegen, dass Bergmüller das gesamte Bildprogramm der Kirche konzipiert hatte. Die Ausmalung der

⁹¹⁷ OCHSENHAUSEN 2000, S. 12.

⁹¹⁸ Ebenda.

⁹¹⁹ Den Abschluss der Barockisierung stellten ein neuer Hochaltar (1728) von Johann Joseph Obrist mit dem Altarblatt der Marienkrönung von Johann Heinrich Schönfeld (1668) sowie 1732 vier Altäre an Chorbogenpfeilern sowie Nord- und Südschiffenden von Franz Joseph Erb und die Beichtstühle dar (vgl. BAUM/ PFEIFFER 1914, S. 179 ff.).

⁹²⁰ Dem Titelblatt ist das Entstehungsjahr 1730 sowie eine Bestätigung der Autorschaft Bergmüllers zu entnehmen. Das *Symbolum Apostolicum* umfasst die Darstellung wesentlicher Glaubensinhalte der kath. Kirche in folgender Reihenfolge: 1. Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatorem, Coeli et Terrae, 2. Et in Jesum Christum, Filium eius Unicum, Dominum nostrum, 3. Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine, 4. Passus sub Pontio Pilato, Crucifixus, mortuus et sepultus, 5. Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis, 6. Ascendit ad Coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis, 7. Inde venturus est iudicare vivos et mortuos, 8. Credo in Spiritum Sanctum, 9. Sanctam Ecclesiam Catholicam, Sanctorum Communionem, 10. Remissionem peccatorum, 11. Carnis Resurrectionem, 12. Et vitam aeternam und 13. Amen. Eine vollständige Ausgabe befindet sich in Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2823–2835 (vgl. FRIEDLMAIER 1998, S. 66 f., Katalog D154–D167).

⁹²¹ Die Blätter des Evangelistenzyklus befinden sich in Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2785, 2786 sowie in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Fl. 3760, G. 4977, 4978, die Kirchenväterserie in Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2789–2791 (vgl. FRIEDLMAIER 1998, S. 69, Katalog D231–D238).

Seitenschiffe durch Bergmüller unterblieb jedoch. Die Fragen nach den Gründen für eine Einstellung der freskalen Ausgestaltung, der langen Unterbrechung sowie des Umstands, dass die Ausmalung nicht durch Bergmüller selbst, welcher 1743 und 1745 erneut in Ochsenhausen tätig war⁹²², vollendet wurde, können heute nicht mehr beantwortet werden.⁹²³ Vermutlich „mögen näher liegende Aufträge, vielleicht auch finanzielle Gründe, den Ausschlag gegeben haben“⁹²⁴. Schließlich wurde Huber, Bergmüller-Schüler und Nachfolger im Amt des katholischen Direktors der Augsburger Akademie, der „als Bergmüllers Erbe betrachtet worden sein“⁹²⁵ muss, für die Vollendung der von seinem Lehrer konzipierten und im Mittelschiff realisierten Freskierung der Klosterkirche herangezogen. Dass er, als Bergmüller längst tot war, Stichvorlagen umsetzte, geht wohl auf den Wunsch des Auftraggebers zurück.

Der Zyklus beginnt mit der Darstellung der ersten sechs Glaubenswahrheiten und setzt im Osten des nördlichen Seitenschiffes mit dem ersten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses „*Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatorem coeli et terrae*“ („Ich glaube an Gott, den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde“) ein (F XIV, 1). Gott Vater schwebt von rechts über der Bildmitte und blickt mit segnender Geste auf sein Schöpfungswerk herab (Gen 1,31). Dieses präsentiert sich in Form einer reichen Landschaftskulisse, auf dem Erdstreifen im Vordergrund tummeln sich Ziege und Schaf, Hase und Hund sowie ein Rind, am Himmelszelt leuchten die Gestirne und Vögel ziehen ihre Bahnen. In der linken Bildhälfte erscheinen Adam und Eva vor der sich weit in die Tiefe erstreckenden Landschaft. Das erste Menschenpaar verharrt demütig vor der Erscheinung Gottes, der sich an sie wendet und ihnen die Erde, die sie sich untertan machen sollen, übergibt (Gen 1,28). Das Herabschweben Gottvaters ist durch die Wolkenformation sowie die aufgebauchten und flatternden Draperien anschaulich visualisiert. Gottvater erscheint in hellstem Licht und leuchtenden, klaren Farben, dagegen sind Adam und Eva durch lichte Farbigkeit in die Tiefe gerückt. Während die rechte Bildhälfte von der Gotteserscheinung dominiert wird, öffnet sich links die Landschaft weit in die Tiefe, in welcher am Horizont die Berge in bläulichem Dunst liegen. Räumliche Distanz wird durch die dunkle Repoussoirzone im Vordergrund geschaffen, wobei sich der Ochse

⁹²² 1743 entstand das Deckenfresko Übergabe und Bestätigung der Stiftung des Klosters Ochsenhausen durch den Kaiser im Treppenhaus des Konventbaus sowie 1745 das Ölgemälde der Begegnung des hl. Benedikt mit dem Ostgotenkönig Totila im Prälatenzimmer.

⁹²³ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 71.

⁹²⁴ BUSHART 1986, S. 181.

⁹²⁵ BUSHART 1995, S. 80. Huber malte auch zwei Freskobilder (Fv II) in der fürstbischöflichen Hofkapelle St. Lambrecht in Augsburg, Bergmüllers letztem Auftrag (1754).

umrisshaft von der hellen Wolke abhebt. Bei einem Vergleich der beiden Fassungen der Schöpfungsgeschichte bei Huber und Bergmüller ist eine enge kompositionelle Verwandtschaft, jedoch unter Reduzierung der Figurenkomposition, festzustellen (Taf. 16).⁹²⁶ Zudem ist der Horizont abgesenkt und das alttestamentarische Figurenpaar weiter in die Bildtiefe gerückt. Darüber hinaus wird „das spätbarocke ovale Bildfeld, das Bergmüller am linken Bildrand öffnet, (...) bei Huber zu einem freien Durchblick auf der ganzen linken Bildseite.“⁹²⁷ Huber „schematisiert die sehr dichte Komposition Bergmüllers im Sinne einer klassizistischen.“⁹²⁸ Aufgrund dieser „Reduktion wird die Bergmüllersche, spätbarocke Komposition im Sinne des späten 18. Jahrhunderts geklärt und verliert in der Übersetzung ins Fresko ihre barocke Gestalt völlig.“⁹²⁹

Westlich schließt sich die Illustration des zweiten Glaubenssatzes „*Et in Jesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum*“ („Und an Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn“) an (F XIV, 2). Innerhalb einer reinen Himmelsszene ist der triumphierende Christus dargestellt. Im Bildzentrum thront er frontal in majestätischer Haltung auf einer von links unten aufsteigenden Wolkensäule: in seiner Rechten, auf die von Engeln gehaltene Weltkugel gestützt, hält er das Zepter, seine Linke hat er im Segensgestus erhoben. Das Engelsgefolge besteht aus drei Trage- und Halteengeln sowie einem Puttenpaar. Christus erscheint im hellsten Licht. Ein kräftiger Farbakord in Hellrot, kühlem Blau und Goldgelb belebt das von Hellocker bis Grau verschattete Gewölk. Die im Winde wehenden Draperien, die aufgetürmte Wolke sowie die bewegt agierenden Engel verleihen dem Fresko Lebendigkeit. In der Ausführung weicht das Fresko Hubers in der spiegelbildlichen Umkehrung, vor allem der beherrschenden Bilddiagonalen und der Christusfigur, vom Stich Bergmüllers ab (Taf. 17).⁹³⁰ Christus thront ohne Überschneidungen frontal im Bildzentrum. Sein Haupt wird entgegen eines strahlenden Dreiecks von einem strahlenförmigen Kreuznimbus hinterfangen. Überdies ist eine Reduzierung des englischen Gefolges⁹³¹, eine Vernachlässigung des Christus überfangenden Schriftbandes sowie die Aufhebung der

⁹²⁶ Huber vernachlässigte neben dem zweiten Rind den Affen, eine Ziege, eine Eule sowie zwei Engel des göttlichen Gefolges. Bergmüller, Blatt 1 des *Symbolum Apostolicum*, Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatorem coeli et terrae, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8980.

⁹²⁷ DIEDRICH 1959, S. 63.

⁹²⁸ Ebenda.

⁹²⁹ Ebenda.

⁹³⁰ Bergmüller, Blatt 2 des *Symbolum Apostolicum*, Et in Jesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 9575.

⁹³¹ Die großen Engel weisen die für Huber typischen weiten Flügelschwingen und die langen, wallenden Draperien auf.

Untersicht festzustellen. Während sich Bergmüllers Komposition durch mehr Bewegung auszeichnet, ist Hubers Komposition von einer feierlichen, ruhigen Ausstrahlung sowie von Monumentalität geprägt.

Der dritte Glaubensartikel „*Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine*“ („*Empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria*“) wird durch die Anbetung der Hirten veranschaulicht (F XIV, 3). Huber gibt, über einen Steinsockel hinweg, einen leicht untersichtigen Blick in das Innere des Stalls von Bethlehem. Vor der im Zentrum platzierten Krippe kniet Maria andächtig und demütig und präsentiert den Hirten das Jesuskind auf einem weißen Tuch. Am linken Bildrand sitzt Joseph neben einem Bretterschlag, hinter welchem ein Esel seinen Kopf hervorstreckt. Durch die Türe am rechten Bildrand tritt ein Hirte hinzu, der sich ehrfurchtsvoll verneigt. Über der Geburtsszene erscheint in lichter, kühler Farbigkeit der Erzengel Gabriel mit einer Lilie, dem Symbol der Reinheit, und verweist auf die herabkommende Taube des Heiligen Geistes.⁹³² Die dunkle rückenansichtige Repoussoirfigur auf der im Vordergrund überschrittenen Treppe hat eine betrachtervermittelnde Funktion und verweist auf das Bildzentrum, in welchem das Jesuskind in vollstem Licht erscheint. Die um die Krippe versammelten Figuren werden von diesem Licht angestrahlt. Den farblichen Hauptakzent bildet das Mariengewand in Blau, Rot und Weiß. Bei der Ausführung hielt sich Huber, abgesehen von geringsten Änderungen⁹³³, sehr eng an die Stichvorlage (Taf. 18).⁹³⁴ Die bisher zu beobachtende Reduzierung des Figurenpersonals findet hier keine Entsprechung. Neben einer Milderung der Untersicht wurde das gesamte Geschehen weiter in den Bildvordergrund gerückt. Insbesondere zu erwähnen sind das von klassischer Schönheit geprägte Gesicht Mariens, der Korb mit Tieren unterhalb der Krippe sowie auch „die ausdrucksvollen Finger und Hände einzelner Figuren“⁹³⁵.

Die Darstellung zum vierten Glaubensartikel „*Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*“ („*Gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben*“) ist zweigeteilt (F XIV, 4). Ein schräg ins Bild ragender, zweistufiger Treppensockel im linken Vordergrund bildet die Handlungsbühne für die Pilatusszene.

⁹³² In dieser Nebenszene wird auf die Verkündigung durch den Erzengel und die Empfängnis durch den Heiligen Geist verwiesen (vgl. REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 154).

⁹³³ Anstelle der einfachen Holzarchitektur Bergmüllers ist bei Huber ein gemauerter Steinsockel getreten. Daneben verzichtete Huber auf die Kerze in Josephs Hand.

⁹³⁴ Bergmüller, Blatt 3 des *Symbolum Apostolicum*, Qui Conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine, Kupferstich und Radierung, 18,1 x 21,1 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2826.

⁹³⁵ REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 154.

Neben der Martersäule und den Arma Christi lässt sich Pilatus von einer Dienerin die Hände waschen, wobei eine auf den Stufen kniende Rückenfigur die Wasserschale hält. Zu seinen Füßen ist das Rutenbündel mit Liktoresbeil, die Zeichen römischer Macht, an die Treppe gelehnt. Daneben ist im Mittelgrund, erhöht durch einen Mauersockel, die Grablegung Christi durch Joseph von Arimathäa und die trauernden Frauen dargestellt. Die Szene wird von einem ruinenähnlichen Gebilde hoher Steinmauern hinterfangen.⁹³⁶ Im Hintergrund stehen drei Kreuze auf einem Hügel. Das Licht fällt von links oben ein und lässt die Grablegungsszene in hellem Licht erscheinen. Der rechte Treppenabsatz liegt im Totalschatten, die Arma Christi heben sich silhouettenhaft von der hellen Mauer ab. Von der in kräftigen, leuchtenden Farben gestalteten Pilatuszene ist die Grablegungsszene in kühler, lichter Farbigkeit räumlich und inhaltlich klar abgesetzt. Huber übertrug die Stichvorlage⁹³⁷ seitenverkehrt, jedoch völlig identisch, ins Fresko (Taf. 19), wobei die Bauten „durch die isodomen, d. h. sich in gleicher Linie abwechselnden Steinfugen, das Gepräge des Klassizismus“⁹³⁸ tragen.

Der fünfte Glaubenssatz „*Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis*“ („*Hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten*“) wird durch die Auferstehung Christi veranschaulicht (F XIV, 5). Christus entschwebt mit Siegesgestus der Linken und der Kreuzfahne in der Rechten, von einer Lichtaureole umgeben, dem Sarkophag rechts unten. Den schweren Steindeckel hält ein Engel empor. Den Vordergrund begrenzen die dunklen Gestalten dreier Grabwächter. Vom Lichtglanz des auferstehenden Christus erschrocken sind sie in ängstlicher, abwehrender und zurückweichender Haltung gegeben. Im lichten Hintergrund erscheinen auf einer nach links aufgetürmten Wolkentreppe die Ureltern Adam und Eva, Noah mit der Arche, Moses mit gehörntem Haupt, der Leier spielende König David sowie Saul als Ritter. Hierbei handelt es sich um die Darstellung der Vorhölle „in der die vor Christus Gestorbenen ihrer Auferstehung entgegenharren“⁹³⁹. Die Lichtgestalt Christi bildet den hellsten Punkt. Davon sind die Wächterfiguren in kräftigen, dunklen Farbtönen, eine dunkle Rahmenzone bildend, räumlich abgesetzt. Die Komposition wird von starker Bewegung, insbesondere dem Entschweben von Christus sowie den aufgeregt agierenden Wächtern, beherrscht. Rein kompositionell ist eine völlige

⁹³⁶ „Die Hoffnung auf künftige Auferstehung wird durch Gesträuch angedeutet“ (REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 156).

⁹³⁷ Bergmüller, Blatt 4 des *Symbolum Apostolicum*, Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus, Kupferstich und Radierung, 18,3 x 21,2 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2824.

⁹³⁸ REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 156.

⁹³⁹ DIEDRICH 1959, S. 63.

Entsprechung der Ausführung und der Stichvorlage festzustellen (Taf. 20).⁹⁴⁰ Lediglich die Strahlenmandorla, als Ausdruck der Göttlichkeit Christi, verwandelte Huber in eine helle Lichteureole. Jedoch bleibt das in der Vorlage

„reizvolle Spiel des Lichtes, das auf Christus fällt und die auf Erlösung Hoffenden überflutet, völlig unbeachtet. Allein Christus erstrahlt im vollen Licht (...). Die im Hintergrund Wartenden verlieren sich schemenhaft im Dämmern. Die durch die Lichtführung bei Bergmüller hergestellte Beziehung zu Christus ist verloren gegangen.“⁹⁴¹

Den westlichen Abschluss der nördlichen Seitenschiffkuppeln bildet das Deckenfresko zum sechsten Glaubenssatz „*Ascendit ad Coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis*“ („Aufgefahren in den Himmel; er sitzt zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters“) in Form der am Himmel über dem Berg Tabor auf Wolken thronenden Heiligsten Dreifaltigkeit (F XIV, 6). Im Wolkenhimmel sitzt Christus über der Weltkugel zur Rechten Gottvaters, die Köpfe einander zugeneigt. Gottvater hält in seiner den Sohn umfangenden rechten Hand das Zepter. Christus, an Händen, Beinen und Oberkörper die Wundmale tragend, umarmt ebenfalls mit seiner Rechten den Vater. Zu ihren Häupten schwebt die Taube des Heiligen Geistes, hinter Christus ragt das von einem Putto gestützte Kreuz empor. Die Wolken dieser Himmelserscheinung steigen über Erdschollen am rechten Bildrand auf, wobei die untere Erdscholle zwei Fußabdrücke trägt. Das Fresko ist in leuchtenden Farben gestaltet und lässt die Trinität in hellem Licht erscheinen. Abgesehen von einer seitenverkehrten Wiedergabe der Stichvorlage sind keinerlei Vereinfachungen oder Reduzierungen festzustellen (Taf. 21).⁹⁴² Doch fehlt bei Huber ein dramatisches Hell-Dunkel, im Besonderen der Wolkenformation.

Der Zyklus setzt sich mit dem siebten Glaubensartikel „*Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*“ („Von dort wird er kommen, zu richten die Lebenden und Toten“) und der Darstellung des Jüngsten Gerichts östlich im rechten Seitenschiff fort (F XIV, 7). In der Bildmitte thront der Weltenrichter auf dem Zodiacus und scheidet mit der zum Segensgestus erhobenen Rechten und der nach unten weisenden Linken die Gerechten und die Bösen voneinander. Im lichten Himmel wird Christus von Maria und Petrus

⁹⁴⁰ Bergmüller, Blatt 5 des *Symbolum Apostolicum*, Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8979.

⁹⁴¹ DIEDRICH 1959, S. 64.

⁹⁴² Huber verzichtete lediglich auf den Lorbeerkranz des unteren Trageengels. Des Weiteren sind die Erdschollen im Vergleich zu Bergmüller begrünt. Bergmüller, Blatt 6 des *Symbolum Apostolicum*, Ascendit ad Coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis, Kupferstich und Radierung, 18 x 21,2 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2828.

sowie Johannes und Paulus flankiert. Auf dem Erdstreifen sind die Seligen zur Rechten sowie die Verdammten zur Linken Christi angeordnet (Mt 25,34, 41). Die Erwählten sind in ihren Körperhaltungen, Gesten und Blicken auf den Weltenrichter bezogen. Dagegen sind die Verdammten von Christus abgewandt und in der Bewegung nach unten rechts gerichtet. Sie sind im Hinabstürzen begriffen und mit angst- und schmerzverzerrten Gesichtern schreiend im Fegefeuer dargestellt. In der Charakterisierung der beiden Gruppen kommt der Gegensatz klar zur Geltung: Während sich die Gruppe der Seligen durch Ruhe und Zuversicht auszeichnet, ist jene der Verdammten durch Unruhe, Aufregung, Schmerz und Verzweiflung gekennzeichnet. Darüber hinaus vermitteln sich auch die Ruhe sowie die Unruhe durch die Gewanddraperien. Innerhalb der symmetrischen Komposition ist Christus mit seinem himmlischen Gefolge in dezenter, lichter Farbigeit von den in kräftiger Farbgebung erscheinenden Seligen und Verdammten räumlich abgesetzt. Die beiden seitlich das Bild rahmenden Gruppen bilden einen Durchblick in die Tiefe, zu Christus im Himmel. An diesem Beispiel bestehen die größten Differenzen zwischen Vorlage und Ausführung (Taf. 22).⁹⁴³ Zunächst ist neben einer „geringen Verschiebung in die Bildtiefe (...), die auch bei den übrigen Huberschen Fresken festzustellen ist“⁹⁴⁴, eine spiegelverkehrte Wiedergabe zu konstatieren, wodurch das Fresko den traditionellen Darstellungen des Jüngsten Gerichts entspricht. Christus jedoch erscheint im aufgelichteten Himmel „weniger deutlich, fast nebensächlich behandelt“⁹⁴⁵ sowie auch ohne Attributbeigaben, wie Flammenschwert, Krone des ewigen Lebens und Kreuz. Die Scheidung des Gerechten vom Bösen gibt Huber ohne zusätzliche Symbole wieder, er verleiht ihr lediglich durch eindeutige Gesten Ausdruck. Völlig verändert sind die Vordergrundgestaltung sowie die Darstellung der beiden Gruppen. Im Gegensatz zur reinen Himmelsszenerie Bergmüllers dienen bei Huber bildparallele Erdschollen als Handlungsbühne. Des Weiteren sind entgegen des bewegten Auffahrens in den Himmel sowie des dramatischen Hinabstürzens in die Hölle auf der Stichvorlage beide Gruppen im Fresko von verhaltener Bewegung und Dramatik. Während die Erregung auf Seiten der Verdammten stark gemildert ist, zeichnen sich die Auserwählten durch statische Ruhe aus. Die deutlichen Richtungstendenzen bei Bergmüller sind hier lediglich in den Körperhaltungen, Gesten und Blicken angezeigt. Im Allgemeinen ist die

⁹⁴³ Bergmüller, Blatt 7 des *Symbolum Apostolicum*, Inde venturus est iudicare vivos et mortuos, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8987.

⁹⁴⁴ DIEDRICH 1959, S. 65.

⁹⁴⁵ Ebenda.

Charakterisierung der Seligen und Verdammten im Vergleich mit der Vorlage subtiler und zurückhaltender. „Diese theatralische und zugleich akademisch geordnete Gegenüberstellung der beiden Gruppen steht im krassen Gegensatz zu der echt barocken Erlebniskraft der Bergmüllerschen Darstellung.“⁹⁴⁶ Vielmehr schuf Huber in den Auferstehenden „ruhige, würdige Aktgestalten klassizistischer Prägung“⁹⁴⁷ sowie in den Verdammten „ignudi‘hafte Akte in wohl temperierter Laufbewegung“⁹⁴⁸.

Die Verbildlichung des achten Glaubensartikels „*Credo in Spiritum Sanctum*“ („*Ich glaube an den Heiligen Geist*“) in Form des Pfingstwunders ist dem triumphierenden Christus gegenüber gegeben (F XIV, 8). Ein wolkenerfüllter Innenraum bildet den Schauplatz. In diesen führt hinter einem Sockel eine dreistufige, bildparallele Treppe, auf deren oberen Treppenabsatz Maria im Zentrum kniet. Sie hält ihre Rechte vor der Brust und blickt zur über ihr schwebenden Taube des Heiligen Geistes auf. Auf den Häuptern der Gottesmutter und der um sie herum versammelten zwölf Apostel haben sich die feurigen Zungen niedergelassen. Die Apostelfiguren um sie herum zeigen die verschiedensten Reaktionen, die von Demut, Versenkung ins Gebet bis hin zu völliger Erregung reichen. Das Brausen des Himmels ist durch eine Wolkensäule ausgedrückt. Den rechten Hintergrund bilden zwei Säulen, um welche eine Vorhangdraperie geschlungen ist. Den Vordergrund beherrschen klare, leuchtende Farben an den Gewändern der seitlich rahmenden Profilfiguren, während die Apostelfiguren der hinteren Zone mit der diffusen Hintergrundgestaltung eine farbliche Einheit bilden. Die seitlichen Repoussoirfiguren in kräftigen Farben fokussieren den Blick direkt auf Maria, die im hellsten Licht erscheint. Das Licht strahlt von der Taube aus und erfasst alle Apostel. Lediglich die Bereiche links und rechts außen liegen völlig im Gegenlicht. In der Kompositionsanlage ist das Fresko des Schülers mit dem Stich des Lehrers identisch, jedoch ist wiederum eine Vereinfachung bzw. Konzentration auf das Wesentliche zu konstatieren (Taf. 23).⁹⁴⁹ In diesem Zusammenhang fällt eine leicht veränderte Gruppierung der Apostel auf der rechten Seite ins Auge, während die linke Figurengruppe völlig mit der Vorlage übereinstimmt. Die beiden Säulen fungieren nicht mehr als überhöhendes Rahmenmotiv, sie sind vielmehr als Doppelsäulenpaar nebeneinander angeordnet, um welches anstelle der hereinströmenden Wolken eine

⁹⁴⁶ DIEDRICH 1959, S. 65.

⁹⁴⁷ Ebenda.

⁹⁴⁸ Ebenda.

⁹⁴⁹ In diesem Zusammenhang ist die Vernachlässigung des Betpultes, des Treppenbrüstungsmotivs im Hintergrund sowie der Petrischlüssel zu erwähnen. Bergmüller, Blatt 8 des *Symbolum Apostolicum*, Credo in Spiritum Sanctum, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8978.

Draperie geschlungen ist. Während bei Bergmüller die Aussendung der Feuerzungen durch die Strahlenglorie gezeigt wird, finden sie sich bei Huber bereits über den Häuptern. „Als interessant mögen vor allem das reiche Repertoire barocker Gestik und die individuell ausgeprägten Gesichter ins Auge fallen.“⁹⁵⁰

Daran schließt sich westlich die Darstellung der Ecclesia im Sinne des neunten Glaubenssatzes „*Sanctam Catholicam Ecclesiam, Sanctorum Communionem*“ („Die heilige katholische Kirche, Gemeinschaft der Heiligen“) an (F XIV, 9). Im Vordergrund kniet die Personifikation der Kirche beim Gebet. Ihre Attribute – die Schlüssel Petri, Tiara und päpstlicher Kreuzstab sowie die Heilige Schrift mit dem Hostienkelch – sind zu ihrer Rechten auf einem Felsen ausgebreitet. Sie blickt in die Gegenrichtung, wo sich die Wolken bis an den unteren Bildrand herabgesenkt haben. Darauf erscheinen Petrus als Profilfigur, Paulus mit dem Schwert sowie Joseph und Maria. Sie alle nehmen in ihren Blicken und Gesten Bezug auf das Zentrum. Dort in der Bildmitte steht in der Ferne eine Rundkirche⁹⁵¹ hoch auf einem Felsen, bekrönt vom Dreieckszeichen der Trinität. Seitlich davon thront, in die diffuse Wolkenmalerei eingebettet, Christus mit dem Kreuzstab auf Wolken. Am linken unteren Bildrand öffnet sich ein Felsentor, das in die Vorhölle des Fegefeuers blicken lässt.⁹⁵² Darin werden flehende arme Seelen von Feuerflammen umzüngelt. Von der Vordergrundzone in kräftigem, dunklem Kolorit sind die Felsenlandschaft mit der Rotunde und dem Felsentor der Vorhölle sowie der Himmel in lichter, diffuser, annähernd monochromer Farbigkeit als Ausblick in die Tiefe abgesetzt. Durch die Bilddiagonale, die über Ecclesia und die Apostel verläuft, ergibt sich eine Zweiteilung der Bildfläche. Unter Auslassung des herabstürzenden Engels links, einer „Figur voller barocker Dynamik“⁹⁵³, übertrug Huber die Komposition Bergmüllers genau ins Fresko (Taf. 24).⁹⁵⁴ Durch diesen Verzicht jedoch entfällt das dunkle Rahmenelement der linken Seite, wodurch ein gewisses Ungleichgewicht resultiert. Zudem entfällt der Verweis auf die Verheißung der Erlösung aus der Verdammnis.⁹⁵⁵ Im Vergleich mit der Stichvorlage erscheint die

⁹⁵⁰ REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 158.

⁹⁵¹ Die Rundkirche hoch auf einem Felsen ist Symbol für Petrus, auf den Christus eine Kirche bauen wird, gemäß seinen Worten „*Petrus, Du bist der Fels, auf dem ich meine Kirche bauen will*“ (Mt 16,18).

⁹⁵² Vgl. DIEDRICH 1959, S. 66.

⁹⁵³ DIEDRICH 1959, S. 67.

⁹⁵⁴ Bergmüller, Blatt 9 des *Symbolum Apostolicum*, Sanctam Catholicam Ecclesiam, Sanctorum Communionem, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8977.

⁹⁵⁵ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 66. Huber verzichtete ferner auf den leuchtenden Strahlenkranz der Hostie und reduzierte das Licht der göttlichen Strahlen.

Rundkirche in dunstige Ferne gerückt sowie auch „die Richtungsbezogenheit der Gesten zur Mitte hin etwas geschwächt“⁹⁵⁶.

„Während Bergmiller beide Welten in Zwielficht und Schatten zusammenschließt, formt Huber beide Welten wie Wirklichkeit und Vision und verändert so die barocke Komposition Bergmüllers im Sinne des der Aufklärung entsprechenden humanistischen Dualismus. An Stelle der starken Bewegung tritt kontemplative Ruhe. Der Reichtum der Beziehungen, die dem Stich das innere Gefüge gaben, geht so verloren.“⁹⁵⁷

Gegenüber dem Stich jedoch intensivierte Huber das Motiv des Gebets im Fegefeuer zur Hostie.⁹⁵⁸

Der zehnte Glaubensartikel „*Remissionem peccatorum*“ („*Vergebung der Sünden*“) ist durch die Parabel der Sünderin beim Gastmahl des Pharisäers Simon (Lc 7,36–50) illustriert (F XIV, 10).⁹⁵⁹ Eine Pfeiler-Arkaden-Halle formiert den Bildraum der Innenraumszene. Darin ist auf einem Podest ein Tisch über Eck ins Zentrum gerückt. Links vom Tisch lagern Simon und ein Pharisäer auf einer Liegebank. Ihnen gegenüber sitzt Christus, der mit der Linken Maria Magdalena, die an seiner Seite kniet, segnet. Die Sünderin wäscht mit ihren Tränen seine Füße und trocknet sie mit ihren Haaren. Der Gastgeber wendet sich mit lebhafter Gebärde an Jesus, doch dieser belehrt ihn und lässt Magdalena gewähren. Der zwischen Christus und den Pharisäern platzierte Weinkelch „steht hier als das Symbol der Vergebung der Sünden, denn in ihm wird das Blut Christi aufgefangen, das zur Erlösung der Menschheit am Kreuz vergossen ist.“⁹⁶⁰ Den Raum begrenzt links ein Schrank, auf dem Zinnteller aufgereiht stehen. Eine Dienerin trägt auf einem Teller Essen herbei, während eine zweite hinter dem den Raum zur Bildtiefe hin begrenzenden Vorhang hervorblickt. Über der Szene ist eine breite Draperie gerafft und in der Mitte zu einem Knoten geschlungen, dessen herabhängendes Ende die zentrale Bildachse und in ihr den Kelch betont. Die Hauptfiguren sind in kräftigen Farben gestaltet und heben sich von der die Architektur- und Hintergrundgestaltung dominierenden Brauntonigkeit ab. Bei der Übertragung der Stichvorlage ins Fresko ist erneut eine Reduzierung des Figurenpersonals nachzuweisen (Taf. 25).⁹⁶¹ Dadurch wird dem Weinkelch, dem Symbol der Vergebung der Sünden,

⁹⁵⁶ DIEDRICH 1959, S. 66.

⁹⁵⁷ Ebenda, S. 66 f.

⁹⁵⁸ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 67.

⁹⁵⁹ Vgl. Ebenda.

⁹⁶⁰ DIEDRICH 1959, S. 68.

⁹⁶¹ Auf beiden Seiten wurde jeweils auf eine Begleitfigur sowie auch auf das Geflügel auf dem Teller verzichtet. Bergmüller, Blatt 10 des *Symbolum Apostolicum*, *Remissionem peccatorum*, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8988.

sowie den Gesten Christi und der Pharisäer mehr Ausdruck und Gewicht verliehen.⁹⁶² Daneben ist statt des gesockelten Rauchgefäßes rechts eine herabhängende Vorhangdraperie gegeben sowie auch der Strahlenkranz Christi in einen kreuzförmigen Strahlennimbus verändert. Trotz der Übernahme der Figurenkomposition ist

„die Wirkung der Komposition im ganzen völlig anders (...) Während der Pharisäer die Sünderin verachtet, vollzieht Christus im Sinne des Credo die Absolutionserteilung, wie sie die katholische Liturgie nachvollzieht. Bei Bergmüller glaubt man die Stimme des Judas Ischarioth wie des Satans selbst zu hören: die Stimme der scheinbar berechtigten Liebe zu den Ärmsten der Armen. Huber scheidet diese Dramatik aus; dafür klärt er das Bild im Sinne des Credo.“⁹⁶³

Das vorletzte Kuppelfresko ist dem elften Glaubenssatz „*Carnis resurrectionem*“ („*Auferstehung der Toten*“) gewidmet (F XIV, 11). Vier mächtige Engel blasen mit Posaunen nach allen Himmelsrichtungen zum Gericht. In der Mitte der Posaunenbläser erscheint auf Wolken das aufgeschlagene Buch des Lebens. Die Auferstehenden heben die steinernen Grabdeckel hoch und entsteigen ihren Gräbern. Der Auferweckte rechts scheint sich wieder im Grabe verkriechen zu wollen, während der mittlere mit weit aufgerissenen Augen verschreckt unter dem schweren Deckel hervorschaut. Auf der linken Seite zieht sich ein Auferstehender das Leichentuch vom Kopf, während im Hintergrund weitere Tote erscheinen, die sich dem Gericht stellen müssen. In der farbigen Anlage ist das Deckenbild von einer Beige-Ocker-Braun-Farbigkeit, in reichen Abstufungen und Schattierungen, gehalten. Eindrucksvoll ist vor allem das Spiel von Licht und Schatten auf den Grabplatten und den Auferweckten. Die Engelsdraperien in kühlem Blau, blassem Rot und Grün bilden zurückhaltende Farbakzente. In der Umsetzung der Stichvorlage ist eine seitenverkehrte Wiedergabe festzustellen (Taf. 26).⁹⁶⁴ In der Komposition ergeben sich vor allem in der rechten Bildhälfte Abweichungen. Huber ersetzt den kopfüber hinabstürzenden Engel der Vorlage durch eine Profilfigur und verzichtet auf die Toten hinter dem Sargdeckel sowie die über den Gräbern zuckenden Blitze. Im Vergleich zur von Dramatik erfüllten Szene Bergmüllers erscheint jene bei Huber, trotz der Kompositionsübernahme, gemildert. „Das Angreiferische der Engel hat seine Schrecken verloren.“⁹⁶⁵ Die Engel schweben vielmehr „wie Victorien in antikischer Idealität, durch ein gutes Maß aus Schönheit und

⁹⁶² Vgl. DIEDRICH 1959, S. 68.

⁹⁶³ Ebenda.

⁹⁶⁴ Bergmüller, Blatt 11 des *Symbolum Apostolicum*, *Carnis resurrectionem*, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8989.

⁹⁶⁵ DIEDRICH 1959, S. 69.

Kraft geformt, über den Gräbern.“⁹⁶⁶ Daneben ist auch „unter den Toten (...) jede Erregung zugunsten klarer Formgestaltung ausgemerzt“⁹⁶⁷.

Das westlichste Deckenbild des südlichen Seitenschiffes trägt dem zwölften Glaubensartikel „*Et vitam aeternam*“ („*Und das ewige Leben*“) entsprechend eine symbolische Darstellung des Ewigen Lebens und beschließt die Folge des südlichen Seitenschiffes (F XIV, 12). Den Vordergrund der reinen Himmelsszenerie beherrscht eine Dreiergruppe von einem Engel und zwei Frauengestalten um einen mächtigen Ring. Den oberhalb dieses Rings fliegenden Engel schaut man von rückwärts. Er trägt wie der Götterbote Hermes auch an den Füßen Flügel. Die Frauenfigur auf der linken Seite hält ein flammendes Herz in der linken Hand, die Rückenfigur rechts blickt durch ein Brennglas in den Himmel. Dazwischen sitzt auf Wolken ein nimbierter Kahlköpfiger, ein in den Himmel eingelassener Auferstandener, auf dessen Schoß der Ring ruht. „Der Ring, der alles umschließt, soll die Ewigkeit symbolisieren, die jugendlichen Damen stellen das irdische, der Engel das jenseitige Leben dar.“⁹⁶⁸ In dem Kahlköpfigen ist „der Mensch schlechthin, dem die Gnade zuteil wird, in dem Kreis des Ewigen aufgenommen zu werden“⁹⁶⁹, verbildlicht. Durch den Ring schauen wir auf die Gemeinschaft der Erwählten im Himmel in weiter Ferne. In ihrer Mitte erscheint Maria mit ausgebreiteten Armen, umgeben vom Chor der Heiligen. Diese Heiligenversammlung wird vom Dreieckszeichen der Trinität bekrönt. Die Darstellung ist von einer Ocker-Braun-Tonigkeit beherrscht. Die ringtragenden Figuren sind sehr dunkel dargestellt, ihre Draperien bilden in leuchtenden Farben vor gleichmäßig lichtem Himmel die einzigen Farbakzente. Huber kopierte die Stichvorlage Bergmüllers genau (Taf. 27).⁹⁷⁰ Lediglich das Engelchen zu Füßen des Kahlkopfs sowie die Strahlenglorie des Trinitätszeichens blieben unberücksichtigt. Vor allem die Gemeinschaft der Auserwählten ist weiter in die Ferne gerückt. Dadurch ist die Identifizierung der einzelnen Figuren erschwert, zumal Huber, mit Ausnahme der Schlüssel Petri und dem Palmzweig einer Märtyrerin, auch die Attribute fortlässt. „Der Vergleich mit der Stichvorlage zeigt Hubers klassizistische, in der Komposition reduzierte Umsetzung.“⁹⁷¹ Zudem sind auch „die Körper (...) im Fresko weniger durchgebildet, die Gewänder

⁹⁶⁶ DIEDRICH 1959, S. 69.

⁹⁶⁷ Ebenda.

⁹⁶⁸ REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 160. „Der Ring ist als Symbol des Ewigen, In-Sich-Geschlossenen zu deuten.“ (DIEDRICH 1959, S. 70).

⁹⁶⁹ DIEDRICH 1959, S. 70.

⁹⁷⁰ Bergmüller, Blatt 12 des *Symbolum Apostolicum*, *Et vitam aeternam*, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8990.

⁹⁷¹ OCHSENHAUSEN 2000, S. 17.

weniger drapiert, die Umrisslinien klarer als bei Bergmüller. Trotz der großen Ähnlichkeit von Stich und Fresko wird die Entwicklung Hubers zum Klassizismus augenfällig.⁹⁷²

Das Amen, als 13. Blatt den Abschluss der Stichserie des *Symbolum Apostolicum* sowie des gesamten Bildprogramms bildend, erscheint in der Vorhalle an der Westwand über dem Hauptportal.⁹⁷³ Das Amen ist in Form einer Gegenüberstellung von Neuem und Altem Testament, von Ecclesia und Synagoge verbildlicht, wobei Ecclesia als junge Frau auftritt, die vor allem durch das Rot und Blau ihres Gewandes wie Maria erscheint, Synagoge wird als alter Hohepriester vorgeführt (Taf. 28).⁹⁷⁴ In der Zuschreibungsfrage dieses Wandbildes herrscht Uneinigkeit.⁹⁷⁵ Die Gesichtstypen weisen zwar eine enge Verwandtschaft mit der Stichvorlage auf und ähneln den von Huber sonst ausgeführten Gesichtern jedoch wenig.⁹⁷⁶ Zudem geben die Luftigkeit der Malweise, das kaum auf Kontraste abzielende, eher tonige Kolorit und etwa die Leichtigkeit in der Behandlung der Gewänder einen Hinweis darauf, dass hier noch ein Meister des Spätbarock am Werk war. Es liegt nahe, dass Bergmüller bei der Ausmalung des Hauptschiffes auch die Fresken in dessen Verlängerung unter der Orgelempore ausführte. Auch die Tempelaustreibung, obwohl manchmal Huber zugeschrieben, stammt in ihrer Bewegtheit eindeutig von Bergmüller.⁹⁷⁷ Im Übrigen unterstreicht diese Annahme die

⁹⁷² AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 134.

⁹⁷³ Der lateinische Segensspruch „*Dominus Custodiat Introitum tuum & Exitum tuum. Psalm 120*“ (= Der Herr bewache deinen Ein- und Ausgang) als Unterschrift ist dem 120. Psalm entnommen.

⁹⁷⁴ Im Zentrum eines Apsishalbrunds mit seitlichen Türöffnungen befindet sich ein altarförmiger Aufbau. Auf der rechten Seite verlässt der greise Hohepriester den Chorraum. Die Attribute der Synagoge sind die Bundeslade, das Opfertier, der Schaubrottisch und der ausgebrannte siebenarmige Leuchter. Von links tritt Ecclesia an den Altar heran. Sie trägt in der rechten Hand den Kelch mit Hostie und IHS-Monogramm und weist mit der Linken auf das Kreuz, das zu ihren Füßen auf den Altarstufen liegt. Zu ihrer Linken, auf Wolken schwebend, hält ein Engel das *Novum Testamentum* mit sieben Siegeln. Zwischen Synagoge und Ecclesia sind auf der zentralen Mittelachse ein Weihrauchgefäß, die Gesetzestafeln Moses und das Ewige Licht, dessen Flamme von der Inschrift „*ERAT LUX VERA*“ („*Er war das wahre Licht*“, *Io 1,4*) gerahmt ist, angeordnet. Dahinter steht ein einem Hermenpfeiler ähnelndes Gebilde mit einem gekrönten Januskopf, zwei Flügeln und einer Sanduhr an der Spitze. Nach rechts blickt ein altes, bärtiges Gesicht der Synagoge hinterher, nach links sieht ein engelhaftes, jugendliches Gesicht der herantretenden Ecclesia entgegen. Darüber schwebt in einer strahlenden Rundscheibe die segnende Hand Christi mit der Heiligeisttaube und dem Wort *Amen*. Von dort aus fährt ein Blitz nieder auf die durch eine Wolkenwand von Gott geschiedene Synagoge, während ein Strahlenbündel das Antlitz der Ecclesia erleuchtet. Diese Darstellung über dem Ausgang ist eine Feier des Christentums und der Eucharistie (vgl. BECK 1994, S. 13).

⁹⁷⁵ Zuschreibung an Huber durch DIEDRICH 1959, S. 71. Bei BECK 1994, S. 13, Datierung des Deckenbildes 1768.

⁹⁷⁶ Bergmüller, Blatt 13 des *Symbolum Apostolicum*, Amen, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8991.

⁹⁷⁷ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 55 f. – REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1988, S. 129. – OCHSENHAUSEN 2000, S. 12 ff. Beim Zusammenfügen der großen lateinischen Buchstaben des Chronogramms „*Isto anno saCrae hVIVs DoMVs renoVatlo perfeCta fVI*“ (= *In diesem Jahr wurde die Erneuerung dieses heiligen Hauses vollendet*) in der Kartusche unterhalb des Freskos ergibt sich die Jahreszahl 1729, welche auf die Vollendung der Malereien durch Bergmüller hindeutet. Eine Zuschreibung an Huber (BECK 1994, S. 12)

Tatsache, dass in den Abteirechnungen für Huber ausschließlich die Seitengänge, inklusive dem Sakristeiwandbild und dem Kapitelsaal-Altarblatt, aufgeführt sind.

Den Abschluss der Tätigkeit Hubers für die Ochsenhausener Abtei bildeten 1788 die acht Plafonds in den Nebenchören sowie das Wandfresko über dem Eingang zur Sakristei. Die Ausmalung der Seitenumgänge längs des Chores umfasst auf der nördlichen Evangelienseite Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter und das Sakristeiwandbild sowie auf der südlichen Epistelseite Darstellungen der vier Evangelisten als einfigurige Heiligenporträts.⁹⁷⁸ Im südlichen Nebenchor folgen von West nach Ost die Evangelisten Lukas, Markus, Matthäus und Johannes als sitzende Ganzfiguren mit den vier geflügelten Wesen (Ez 1,5 ff.; Apoc 4,6 ff.) vor Wolkengründen. Diesen sind im nördlichen Nebenchor die vier Kirchenväter, Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregor d. Gr., gekennzeichnet durch individuelle Attribute, ebenfalls als sitzende, himmelwärts gerichtete Ganzfigurenbildnisse vor Wolkengründen, gegenübergestellt.

Durch die im Zusammenhang mit dem *Symbolum Apostolicum* von Bergmüller herausgegebene Evangelisten- und Kirchenväterserie in acht Blättern⁹⁷⁹ war das Bildprogramm für die Nebenchöre ebenfalls bereits vorbestimmt. Vergleichbar mit anderen Heiligenserien Bergmüllers⁹⁸⁰ dokumentiert sich auch in den Ochsenhausener Ganzfigurenporträts, die „en face, im Dreiviertelprofil oder Profil und verschiedenen Posituren gezeigt werden“⁹⁸¹, sein Bemühen um „varietas“.⁹⁸² Die Blätter haben „durch das Episodisch-Dramatische ihrer Komposition einen besonderen Reiz“⁹⁸³.

erscheint aufgrund der Formsprache der Architekturkulisse, dem Herausragen des plastisch geformten Unterschenkels aus dem Deckenfresko sowie aufgrund der Frauen- und Männertypen nicht haltbar. Vielmehr erscheint das stuckgerahmte Deckenfresko Tod des hl. Benedikt in der dem Nordschiff 1741 angefügten Benediktuskapelle als ein Werk Hubers. Insbesondere der profilansichtige Anbetungengel, die himmelfahrende Figur sowie auch die Männertypen im Allgemeinen erinnern an Hubers Figurenstil. Möglicherweise arbeitete Huber auch hier nach einer Stichvorlage Bergmüllers, vor allem die Bildanlage über Brückenbogen und Treppenlauf im Vordergrund, die dichte Komposition sowie auch die kleinen Figuren deuten darauf. Siehe Werkkatalog, Fresken, zugeschriebene Werke Fz III.

⁹⁷⁸ Im Gegensatz zu den abwechselnden Rahmenformen in den Seitenschiffen ist hier eine einheitliche Grundform zugrunde gelegt.

⁹⁷⁹ Vier Blätter mit den vier Evangelisten: Evangelist Markus, Kupferstich, 18,7 x 22,85 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Fl. 3706, G. 4978; Evangelist Lukas, Kupferstich, 18,9 x 23 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G. 4977; Evangelist Matthäus, Kupferstich, 18,8 x 23,1 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2786; Evangelist Johannes, Kupferstich, 18,6 x 22,9 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2785. – Vier Blätter mit den vier abendländischen Kirchenvätern: Gregor der Große, Kupferstich, 18,4 x 22,3 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2788; Ambrosius von Mailand, Kupferstich, 18,4 x 22,4 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2789; Hieronymus, Kupferstich, 18,6 x 22,4 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2790; Augustinus von Hippo, Kupferstich, 18,6 x 22,35 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2791.

⁹⁸⁰ Beispielsweise die Radierfolge *Abbildung der Heiligen Apostel, Evangelisten und einiger Kirchenlehrer* in 24 Blättern, siehe FRIEDLMAIER 1998, D194–D218.

⁹⁸¹ FRIEDLMAIER 1998, S. 68.

Grundsätzlich stimmen die Evangelisten- und Kirchenväterbilder Hubers (F XIV, E1–E4, K1–K4) in der Rahmenform⁹⁸⁴ mit den Entwürfen Bergmüllers überein. Auch die vier geflügelten Wesen der Evangelisten erinnern an die Stichvorlagen (Taf. 29–32).⁹⁸⁵ Aber Huber nimmt eine starke Vereinfachung der Vorlagen vor. Diese bezieht sich auf die bewegten Sitzmotive und die von starkem Hell-Dunkel geprägte Wolken-Himmel-Gestaltung. Exemplarisch angeführt sei „das sehr bewegte Liegemotiv des hl. Lucas (...), [das] zu einem steifen Sitzmotiv eines Akademiemodells geworden“⁹⁸⁶ ist (Taf. 29). Bergmüllers Komposition „strahlt Zufriedenheit und gelassene Ruhe aus, von der auf der nüchternen Komposition Hubers nichts übrig geblieben ist.“⁹⁸⁷ Das Johannesbild ist kompositorisch noch am engsten an der Vorlage orientiert, jedoch in seitenverkehrter Wiedergabe (Taf. 32). Dieselben Vereinfachungstendenzen charakterisieren auch die Kirchenväterbildnisse (Taf. 33–36). Das Hieronymusbild weist kompositorisch in der nach links gerichteten Profilfigur und dem Löwen zu Füßen am meisten Ähnlichkeit mit dem Kupferstich auf, wenngleich der Heilige völlig anders agiert und gekleidet ist (Taf. 35). Hubers Kirchenväter stimmen in den Attributbeigaben mit ihren Vorlagen überein, sind jedoch in ihrer Bewegung verhaltener. Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass Huber bei den Evangelisten- und Kirchenväterbildern deutlich freier in der Umsetzung der Stichvorlagen war.

Den Abschluss bildet das Wandbild mit der Vision des hl. Ildefons über dem Eingang zur Sakristei im nördlichen Chorseitenschiff (F XIV, KS). Der in einer angedeuteten Rundarchitektur auf einem Altarpodest kniende Heilige – der Marienverehrer Ildefons von Toledo (gest. 667) – empfängt von der vom Himmel herabschwebenden Maria Immaculata ein weiß-goldenes Messgewand. Vor ihm auf der Stufe liegen Pallium, Bischofsstab, Mitra und zwei Bücher. Für dieses Fresko konnte Josef Straßer jüngst einen wohl um 1728/29 entstandenen Entwurf Bergmüllers, welchen Huber geringfügig verändert umsetzte, bestimmen (Taf. 37).⁹⁸⁸ Aufgrund der engen Übereinstimmung

⁹⁸² Vgl. FRIEDLMAIER 1998, S. 68.

⁹⁸³ DIEDRICH 1959, S. 60.

⁹⁸⁴ „Ein Sechseck, dessen Seiten konkave Kreissegmente einschnüren und dessen untere und obere Spitze durch Kreisbögen ersetzt werden“ (DIEDRICH 1959, S. 59).

⁹⁸⁵ Jedoch stehen die Evangelisten Hubers in keiner Verbindung mit ihren Attributen, diese sind nur zu Füßen beigeordnet.

⁹⁸⁶ DIEDRICH 1959, S. 59 f.

⁹⁸⁷ Ebenda, S. 60.

⁹⁸⁸ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30380 Z, Feder in Braun über grauem Stift, grau laviert, weiß gehöht, auf blauem Papier, mit Graphit quadriert, 24,5 x 16,0 cm, siehe AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 144.

muss Huber auch diese Zeichnung als Vorlage vorgelegen haben.⁹⁸⁹ Die Darstellung des hl. Ildefons, welcher zwei Mitren besaß –, die eine trug er als Abt von Agli bei Toledo, die andere als Erzbischof von Toledo –, bezieht sich direkt auf die Sakristei, den Aufbewahrungsort der Paramente.⁹⁹⁰

Das Programm der sich „von der beginnenden Barockisierung des Inneren bis zur zopfigen Vollendung, von der Blütezeit barocker Mystik bis in die Aufklärungszeit“⁹⁹¹, erstreckenden Ausmalung der Ochsenhausener Klosterkirche wird von Bergmüller begonnen und durch seinen klassizistischen Schüler Huber abgeschlossen. „Trotzdem bleibt es nach Gehalt und Vorstellung eine (letztlich barocke) Einheit.“⁹⁹² In den Mittelschiff fresken (1727–29) Bergmüllers und jenen in den Seitenschiffen (1787/88) von Huber stehen sich in der Ochsenhausener Klosterkirche zwei Generationen gegenüber. Die barocken Fresken Bergmüllers zeichnen sich durch einen „gewaltigen Figurenapparat in Untersicht vor illusionistischen Architekturen“⁹⁹³ aus und sind von einer „mehr zeichnerischen Auffassung“⁹⁹⁴ sowie in einem rötlichbraunen Gesamtton gehalten. In ihnen tritt der architektonische und landschaftliche Hintergrund gegenüber dem Figürlichen mit scharfer Linienführung zurück.⁹⁹⁵ Dagegen sind die „aufgeklärten“ Fresken Hubers von der „Rückkehr zur orthogonalen Ansicht und Verminderung der Figurenzahl“⁹⁹⁶ sowie von „froher Farbigkeit und mit feiner Empfindung“⁹⁹⁷ geprägt. Die stilistischen Unterschiede fallen jedoch nicht direkt ins Auge, da die Fresken im Mittelschiff und in den Seitenschiffen nicht gleichzeitig zu betrachten sind.

Eine Gegenüberstellung der Bergmüller'schen Kupferstiche mit den ausgeführten Fresken Hubers „erweist die eindeutige Übereinstimmung, sowohl motivisch als auch kompositionell“⁹⁹⁸. Diese Konvergenz erstreckt sich auch über die durch die Stichvorlagen vorgegebenen, variierenden Rahmenformen der Deckenbilder. Allerdings sind hier Abweichungen auszumachen, die teils aus der Unterschiedlichkeit von graphischer Gestaltung und Freskotechnik herrühren, teils im Stilwandel zum

⁹⁸⁹ Geringfügige Veränderungen sind in der Umformung der Balusterbalustrade in klassizistischer Formensprache, der Vernachlässigung des Altarblattes links im Hintergrund sowie des Gebetbuches in der Rechten des Heiligen sowie des sternenumkränzten Marienhauptes festzustellen.

⁹⁹⁰ Vgl. REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1998, S. 174.

⁹⁹¹ TINTELNOT 1951, S. 323, Fußnote 170.

⁹⁹² Ebenda.

⁹⁹³ BRUNNER 1960, S. 395.

⁹⁹⁴ DIEDRICH 1959, S. 62.

⁹⁹⁵ Vgl. ZENGERLE 1957, S. 14.

⁹⁹⁶ BRUNNER 1960, S. 395.

⁹⁹⁷ SCHEFOLD 1927, S. 14.

⁹⁹⁸ DIEDRICH 1959, S. 61.

Klassizismus – der malerischen Beruhigung wie der Vereinfachung des Programms – ihre Gründe haben.

Die Stichvorlagen Bergmüllers zeichnen sich durch eine „äußerst malerische Durchführung der einzelnen Blätter“⁹⁹⁹ aus. Zeigen schon die Darstellungen der Evangelisten eine „starke Kontrastierung von Hell-Dunkel-Werten“¹⁰⁰⁰, so tritt bei den szenisch angelegten Kupferstichen des *Symbolum Apostolicum* „diese fast rembrandteske Hell-Dunkel-Wirkung“¹⁰⁰¹ noch deutlicher in Erscheinung. Gestaltungsbestimmend sind eine „Überbetonung der von vorn überschatteten Vordergrundsfiguren“¹⁰⁰² sowie die Heraushebung von einigen mächtigen Gestalten, „wodurch das Bild trotz seiner Tiefenschichtung einen vorwiegend einschichtigen Eindruck macht“¹⁰⁰³.

Bei der Umsetzung der Vorlage ins Fresko ist vereinzelt eine spiegelverkehrte Wiedergabe zu konstatieren. Daneben ist eine „Rückkehr zur orthogonalen Ansicht“¹⁰⁰⁴ sowie eine Reduzierung des Figurenpersonals, vor allem bei den Engeln, festzustellen. Neben einer Verringerung von Symbolen und Attributen sind die leuchtenden Strahlenglorien von stark reduzierter Leuchtkraft. Das dramatische Hell-Dunkel, die dunklen Wolkenmassen der Bergmüllerstiche setzte Huber nur verhalten um. Des Weiteren fällt eine geringfügige Verschiebung des Geschehens in die Bildtiefe auf.¹⁰⁰⁵ Die bildräumliche Staffelung von Hell zu Dunkel ersetzte Huber durch ein sattes Kolorit im Vordergrund, von welchem sich eine Zone heller, lichter Farbigkeit absetzt. Grundsätzlich sind die Deckenbilder Hubers durch „strenge Kompositionsweise und kühle Farbgebung“¹⁰⁰⁶, die Huber als ausgeprägten Klassizisten zeigen¹⁰⁰⁷, zu charakterisieren. Er setzte die Seitenschiff fresken „zwar nach dem Programm und den Vorlagen seines Lehrers, aber kompositionell geklärt im Geiste des Klassizismus“¹⁰⁰⁸ um. Huber veränderte „da ‚klärend‘ (...), wo die ‚barocke Mystik‘ für den Klassizisten episodisch den eigentlichen Bildinhalt zu stark zu umranken schien.“¹⁰⁰⁹ Dennoch bleibt festzuhalten, dass Johann Joseph Huber „nicht geistig schöpferisch an der Vollendung des Bildprogramms teil hat, sondern vorhandene Vorlagen im Sinne der Aufklärung

⁹⁹⁹ DIEDRICH 1959, S. 61.

¹⁰⁰⁰ DIEDRICH 1959, S. 62.

¹⁰⁰¹ Ebenda.

¹⁰⁰² Ebenda.

¹⁰⁰³ DIEDRICH 1959, S. 62.

¹⁰⁰⁴ BRUNNER 1960, S. 395.

¹⁰⁰⁵ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 65.

¹⁰⁰⁶ Ebenda, S. 57.

¹⁰⁰⁷ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 57.

¹⁰⁰⁸ BUSHART 1986, S. 181.

¹⁰⁰⁹ DIEDRICH 1959, S. 72.

abändert und umwertet.“¹⁰¹⁰ Diesbezüglich behält Bergmüllers Konzeption „in dieser Zeit geistiger Wandlung ihre Gültigkeit“¹⁰¹¹.

Diese Konzeption hatte Bergmüller im *Symbolum Apostolicum*¹⁰¹² – einer „bildsprachliche[n] Umsetzung der für die römisch-katholischen Kirche allgemein verbindlichen Glaubensformeln“¹⁰¹³ – niedergelegt, die auch anderweitig Künstlern als Vorlagenmaterial diente.¹⁰¹⁴ Hier können aus einer Fülle von Beispielen nur einige wenige herausgegriffen werden. So sind im Œuvre Hubers einige Rückgriffe auf jene Kupferstiche festzustellen. Die Trinitätsgruppe des sechsten Blattes wiederholte Huber leicht verändert 1791 im Chorfresko der Täfertinger Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (F XVIII, B) sowie 1798 auf dem Auszugsgemälde des Hochaltars der kath. Pfarrkirche St. Vitus in Oberottmarshausen (G50).¹⁰¹⁵ Für das Oberottmarshausener Langhausfresko bediente er sich des Kupferstichs mit dem zweiten Glaubenssatz als Vorlage (F XXIV, A). Darüber hinaus lässt das 1781 entstandene Trugenhofener Abendmahlsfresko (F X, A) Reminiszenzen an das zehnte Blatt¹⁰¹⁶ sowie das Unterdießener Fresko der Erlösung der Armen Seelen durch das Blut des Gekreuzigten (F VII, A) an das neunte Blatt¹⁰¹⁷ erkennen. Bruno Bushart wies nach, dass Eustachius Gabriel für die Freskierung in Wettingen (1752) zahlreiche Stiche aus der *Symbolum Apostolicum*-Folge als Vorlage benutzte.¹⁰¹⁸ Des Weiteren kann eine häufige Verwendung der Vorlagensammlung durch Joseph Keller (1740–1823) festgestellt werden.¹⁰¹⁹ In der evang. Kirche in

¹⁰¹⁰ DIEDRICH 1959, S. 72.

¹⁰¹¹ Ebenda.

¹⁰¹² Erst im 15. Jahrhundert finden sich szenische Zyklen des Credo. Ein nachfolgendes Beispiel des neunten Jahrhunderts bietet der Utrechtsalter (Schöpfung, Taufe Christi, Verkündigung und Geburt, Kreuzigung und Grablegung, Höllenfahrt und Auferstehung, Himmelfahrt, Weltgericht, Pfingsten, Kirche, Beichte, Auferstehung, Ewigkeit). Entgegen dieser Bildfolge wählte Bergmüller anstelle der Taufe die Darstellung Christi mit Erdkugel und Zepter sowie anstelle der Beichte die Szene der Vergebung, in Form von Maria Magdalena beim Gastmahl des Simeon.

¹⁰¹³ FRIEDLMAIER 1998, S. 67.

¹⁰¹⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁰¹⁵ Vgl. auch SPRANDEL 1985, S. 94.

¹⁰¹⁶ Darauf verweisen die Motive der servierenden Mägde und der auf der Liegebank sitzenden, profilansichtigen Männergestalt. Die Judasfigur hat vor allem in der Sitzhaltung mit ausgestrecktem Bein und der Kleidung im Pharisiäer ein Bergmüller'sches Vorbild. Das Tellerbord mit aufgereihten Zinntellern dagegen findet beim Oberhausener Abendmahlsbild (Fv XV, A) Aufnahme.

¹⁰¹⁷ Die Bildmotive der Personifikation der Ecclesia sowie die Vorhölle des Fegefeuers mit flehenden armen Seelen sind ähnlich.

¹⁰¹⁸ FRIEDLMAIER 1998, S. 67. – Siehe hierzu auch HOEGGER, PETER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 8: Der Bezirk Baden III* (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. XCII), Basel 1998, S. 175 f.

¹⁰¹⁹ Die Gottvaterfigur des ersten Blattes kehrt im Emporendeckenbild Moses vor dem brennenden Dornbusch (1790) in der Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä. in Gommiswald sowie die Trinitätsgruppe des sechsten Blattes seitenverkehrt im Chordeckenbild der Verherrlichung des Hl. Kreuzes (1790) in der Altendorfer Michaelskirche wieder. Daneben sind das siebte Blatt als Vorlage für das Chorfresko des Jüngsten Gerichtes mit der Kreuzerhöhung und dem Kirchenpatrozinium (1785) in der Pfarrkirche in Sarmenstorf, das zehnte Blatt für das Chordeckenbild Gastmahl im Haus des Pharisiäers (1803) in der Michaelskirche in Thalhofen sowie für das Emporenbrüstungsgemälde gleichen Themas (1790) der

Heuchlingen schuf der Maler Bürgi 1792 eine seitenverkehrte Darstellung des Ewigen Lebens, entsprechend dem zwölften Blatt der Kupferstichserie.¹⁰²⁰

Die Ochsenhausener Deckenmalereien – jene des Nordflügels mit Bibliothek, Kapitelsaal und Armarium sowie der Klosterkirche – stellen die bedeutendste Leistung in Hubers Schaffen dar. Die in den späten 1780er Jahren entstandenen Fresken – insbesondere die „dunkelfarbigen und bereits klassizistisch streng aufgefassten Deckengemälde des Nordflügels“¹⁰²¹ – zeigen durch die „strenge Kompositionsweise und kühle Farbgebung (...) den Schüler des späten Bergmiller bereits als ausgeprägten Klassizisten. Er leitet vom Spätstil des Lehrers zum reinen Klassizismus über, der schon in den Werken Bergmüllers anklingt.“¹⁰²²

Die fünf formal und inhaltlich verschiedenen Bildzyklen – Bündnis von Religion und Wissenschaft in der Bibliothek, Tugendpersonifikationen im Kapitelsaal, Allegorien der vier Elemente im Armarium, das apostolische Glaubensbekenntnis sowie Evangelisten- und Kirchenväterzyklus in den Seitenschiffen –, die Huber im Zeitraum von nur vier Jahren in Ochsenhausen realisierte, bilden in vielfacher Hinsicht den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Auch wenn es sich bei der Kirche, wie schon in Oberschönenfeld, um die Vollendung einer bereits begonnenen Klosterkirchenfreskierung handelt und Huber durch die bestehenden Kupferstichserien das Bildprogramm hier recht genau vorgegeben war, ist allein der Auftrag durch eine bedeutende Reichsabtei als besonders gewichtig anzusehen. Schon der enorme Umfang¹⁰²³ ist in dieser Spätzeit bemerkenswert und in Hubers Œuvre singulär. Dies ist um so mehr hervorzuheben, als Huber, abgesehen von wenigen Ausnahmen, ausschließlich im fürstbischöflich augsburgischen Gebiet tätig war. In Ochsenhausen war Huber fernab seines Augsburger Wirkungskreises, in einer Gegend, in welcher nicht zuletzt seine Zeitgenossen Januarius Zick und Konrad Huber u. a. wirkten. Darauf ist die hier erstmals nachweisbare Signatur „J A H (ligiert) uber. August:(anus) P:(inxit)“, mit dem expliziten und stolzen Hinweis auf seine Augsburger Herkunft, zurückzuführen. In Ochsenhausen wird manifest, dass Huber in den 1780er Jahren als der legitime Erbe von Bergmüller, dem Haupt der bedeutenden Augsburger

Gommiswalder Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä. zu bestimmen. Siehe hierzu AUSST. KAT. HERBST DES BAROCK 1998, Farbtafeln 40, 42–44 und 60.

¹⁰²⁰ PAULUS, EDUARD/ GRADMANN, EUGEN: *Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar Jagstkreis*, Bd. 3.1, Eßlingen 1907, S. 195 mit Abb.

¹⁰²¹ OCHSENHAUSEN 2000, S. 34.

¹⁰²² DIEDRICH 1959, S. 57.

¹⁰²³ Von elf Deckenbildern in drei Haupträumen des klösterlichen Wirkens im Nordflügel sowie einundzwanzig Decken- und Wandbildern in den Seitenschiffen.

Malerschule, galt. In diesem Sinne ist die geforderte Umsetzung der Bergmüller-Stiche, deren Entstehung umfangreiche programmatische Absprachen zwischen Künstler und Auftraggeber vorausgegangen sein müssen, nicht als herabmindernd, sondern im Gegenteil als durchaus ehrenhaft einzustufen. In seinen eigenständig konzipierten Fresken im Nordflügel wurde Huber ohne weiteres zugemutet, ein sehr komplexes ikonographisches Bildprogramm selbständig umzusetzen. Seine Werke in der Bibliothek können zum Stärksten gerechnet werden, was die süddeutsche Freskomalerei der 1780er Jahre geleistet hat. Die kleineren, ikonographisch weniger komplexen Bilder in Kapitelsaal und Armarium stehen ihnen in künstlerischer Qualität nicht nach.¹⁰²⁴ Stilistisch zeigt Huber eine voll entwickelte Stufe des aus dem barocken Erbe schließlich herausgewachsenen Klassizismus. In diesem Zusammenhang sind u. a. die entschiedene Figurenbildung, das kräftige, lokalfarbige Kolorit und die von barocker Vielgestaltigkeit und Überfrachtung losgelöste Klarheit der Schilderung zu erwähnen. Diese Fresken im Nordflügel gaben Huber die „wünschenswertheste Gelegenheit zur Bethätigung seiner mächtigen Phantasie“¹⁰²⁵.

1.3.3 Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche St. Maria (F XV)

Seine mehrjährige Tätigkeit in Ochsenhausen (1785–88) unterbrach Huber erstmals 1786. Nachdem er dort die Bibliothek und den Kapitelsaal (1785) sowie 1786 „in dem Capitelgang einige Stückhe od Blaffons ex vita H. P.“¹⁰²⁶ gemalt hatte, führte ihn sein Weg ins Altbayerische nach Dorfen.¹⁰²⁷ Dorfen war im 18. Jahrhundert neben Altötting die zweitbedeutendste Marienwallfahrt Bayerns.¹⁰²⁸

Die kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Maria in Dorfen geht auf einen spätgotischen Vorgängerbau (um 1450) zurück, der im 18. Jahrhundert umgestaltet wurde. Nach Planungen für die Neuerstellung eines Hochaltars (1728) sowie die Umgestaltung des ganzen Chorraumes (1738) wurden 1742 die gotischen Rippen abgeschlagen und nach modernem Zeitgeschmack neu stuckiert und freskiert.¹⁰²⁹ 1746 erfolgte der Abschluss

¹⁰²⁴ Hier finden sich erstmals bei Huber Tugendallegorien in Form weiblicher Personifikationen sowie das einzige Mal Allegorien der Elemente.

¹⁰²⁵ WERNER 1901, S. 115.

¹⁰²⁶ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1785/86, B 481 L 20+.

¹⁰²⁷ Dorfen markiert im Osten, wie Wiesensteig und Ochsenhausen nach Westen, den entlegensten Ort von Hubers Tätigkeitsgebiet.

¹⁰²⁸ Das Gnadenbild zu Dorfen, eine spätgotische Madonna (um 1470), wurde 1709 vom Fürstbischof als gnadenreich und wundertätig erklärt. Unter Pfarrer Joseph Sailer kam die Marienwallfahrt Dorfens ab 1717 zu höchster Blüte.

¹⁰²⁹ Die Dekoration bestand aus einem stuckgerahmten Mittelbild, umgeben von stuckierten Kartuschen. Es zeigte die Dreifaltigkeit und die Krönung Mariens, die als Schutzmantelmadonna dargestellt war, dazu die Haupttheiligen der Kirche. In den Kartuschen befanden sich Marienembleme. Diese erste Ausstattung

durch die Fertigstellung des neuen Hochaltars durch Egid Quirin Asam.¹⁰³⁰ Nach einem Pfeilereinsturz (1782) der spätgotischen Halle wurde 1784 mit dem Neubau des Langhauses durch den Erdinger Maurermeister Matthias Rößler begonnen. Für die Ausmalung wurde durch die Brüder Anton und Peter von Obwexer¹⁰³¹, Johann Joseph Huber nach Dorfen empfohlen. Nachdem die Obwexer bereits 1775 den Erweiterungsbau des Priesterhauses ermöglicht hatten¹⁰³², zahlten sie 300 Gulden für die Freskierung, weitere Guttäter rund 350 Gulden.¹⁰³³ Bereits 1775 hatten die Obwexer den Augsburger für die Ausmalung der Priesterseminarkapelle¹⁰³⁴ nach Dorfen empfohlen und traten neben dem großen Freskierungsauftrag der Pfaffenhausener Stephanuskirche (1782) nur wenige Jahre später erneut als seine Mäzene auf.

Der stattliche Neubau der frühklassizistischen Wandpfeilerkirche setzt sich aus einem Langhaus zu drei Jochen mit Vorjoch im Westen und einem gotischen eingezogenen, quadratischen Chorraum zusammen. Die Decke des Hauptschiffes ist in drei böhmische Kappen auf tiefen Wandpfeilern zwischen doppelten Gurtbögen gegliedert. Die Raumdekoration ist geprägt vom Wechsel zwischen Weiß und Gold. In diese Farbanlage des Raumes bringen die Deckenbilder in ihrer einheitlich ockerfarbigen Grundtonigkeit einen weiteren, bestimmenden Farbklang.¹⁰³⁵ Huber malte, der architektonischen Gegebenheit dreier aufeinanderfolgender identischer Bildfelder entsprechend, einen Freskenzyklus mit den marianischen Hauptthemen Mariä Geburt, Mariä Heimsuchung und Darbringung Jesu im Tempel. Die Bildfelder, die leicht

des Chorgewölbes von Egid Quirin Asam ist nicht mehr erhalten, da sie beim Neubau 1784–86 verloren ging.

¹⁰³⁰ 1867/68 wurden der Asam-Hochaltar abgebrochen und Veränderungen im neuromanischen Stil durchgeführt. 1963–71 erfolgte die Renovatio der Kirche mit baulichen Veränderungen und Rekonstruktion des Asam-Hochaltares.

¹⁰³¹ Die Obwexer waren ebenso wie Huber Vorstandsmitglieder der reichsstädtischen Kunstakademie sowie Mitglieder der „Gesellschaft zur Ermunterung der Künste und des Kunstfleißes“ (vgl. NESTLER 1994, S. 77).

¹⁰³² 1717 ließ der Freisinger Fürstbischof Johann Franz Eckher in Dorfen westlich der Kirche ein Priesterhaus errichten, von welchem aus bis zu 40 Geistliche die Wallfahrer betreuten. Dieses war von 1775 bis 1804 Priesterseminar der Diözese Freising und wurde 1804 mit dem allgemeinen Seminar in Landshut vereinigt. Die beiden Brüder ließen 1775 das Priesterhaus in seiner gegenwärtigen Gestalt herstellen und mit der nötigen Hauseinrichtung versehen. Des Weiteren stifteten sie jährlich zur Unterhaltung des Gebäudes 500 fl. (vgl. ZÖPF 1859, S. 20. – Kalender für katholische Christen auf das Jahr 1847, S. 66 f.).

¹⁰³³ Vgl. BAUER/BÜTTNER/RUPPRECHT 2001, S. 86.

¹⁰³⁴ In dem neu errichteten Priesterseminar schuf Huber 1775 in der St.-Peters-Kapelle das heute nicht mehr erhaltene Deckenfresko der Übergabe der Schlüsselgewalt durch Christus an Petrus. Siehe Werkkatalog, Fresken, zerstörte Werke, Fv IX. In diesem Zusammenhang sind auch die zwei Gemälde im Refektorium zu erwähnen, siehe Werkkatalog, Gemälde, gesicherte Werke, G32 und G33.

¹⁰³⁵ Vermutlich hat die ursprüngliche leuchtende Farbkraft unter den Brandfolgen (1794) und den anschließenden Restaurierungen (1844, 1921, 1963–71) stark gelitten, wodurch eine eindeutige Aussage über die Farbsättigung erschwert wird. Die Farben waren wohl ursprünglich viel satter und kräftiger, den gleichzeitig entstandenen Fresken in Ochsenhausen vergleichbar (vgl. NESTLER 1994, S. 116 f., 121).

eingetieft und von teilvergoldeten Stuckprofilrahmen streng eingefasst sind, weisen ein extremes Breitformat auf. Im Chor wird die Folge durch das Fresko der Mariä Himmelfahrt abgeschlossen, in einem ebenso streng separierten, aber kaum mehr in die Breite gezogenen Bildfeld. Der Marienzyklus¹⁰³⁶ wird von einem Engelskonzert über der Orgelempore sowie emblematischen Darstellungen von Maria als Helferin in den Zwickelfeldern des Altarraumes begleitet. Die Deckenbilder sind am unteren Rand der Heimsuchung bezeichnet und datiert, „J A H (ligiert) uber. P. 1786“. Neben den Deckenfresken stammen auch die Seitenaltarbilder der hll. Johannes Nepomuk und Nikolaus vom Augsburgers Freskanten.¹⁰³⁷

Von besonderer Bedeutung für den Dorfener Marienzyklus ist eine Stichserie mit fünf Szenen aus dem Marienleben von Johann Georg Bergmüller. 1721 freskierte er die Kuppel der Marienkapelle am Augsburger Dom.¹⁰³⁸ Dort waren vier Ovalbilder aus dem Marienleben (Geburt, Verkündigung, Heimsuchung und Maria Immaculata) um die Himmelfahrt als zentralem Bildthema in der Kuppel angeordnet. Die fünf Darstellungen zum Marienleben sind ikonographisch erweitert um antike Gottheiten, die als Allegorien der Jahreszeiten auftreten, und um Textpassagen aus dem Hohen Lied. Im Anschluss an die Freskierung ließ Bergmüller seine Inventionen in Kupfer stechen und gab die Blätter seiner 1723 herausgegebenen Proportionslehre „Anthropometria“¹⁰³⁹ als Anhang bei.

Zahlreiche Schüler und Nachfolger Bergmüllers bedienten sich dieser Kupferstiche als Vorlagen- und Motivschatz.¹⁰⁴⁰ Beispielsweise verarbeitete Johann Georg Wolcker diese Stichserie in Stams/Tirol (1730–36).¹⁰⁴¹ Johann Anwander rezipierte diese Nachstiche in der Kapelle Maria Stein in Zöschingen (1747).¹⁰⁴² Auch Johann Baptist Baader übernahm verschiedene Einzelfiguren und Motive.¹⁰⁴³ Josef Menath konnte im

¹⁰³⁶ Ein neutestamentarischer Zyklus ist in Hubers Schaffen außergewöhnlich. Neben Dörfen gestaltete Huber nur noch in den Seitenfresken von Schwabbruck einen als Einheit erkennbaren, neutestamentlichen Bildzyklus.

¹⁰³⁷ Siehe Werkkatalog, Gemälde, gesicherte Werke, G41 und G42.

¹⁰³⁸ Dabei handelte es sich um seinen ersten Freskierungsauftrag in Augsburg, acht Jahre nach Bewilligung der Meistergerechtigkeit. Die Fresken wurden 1944 zerstört und 1987/88 nach den Reproduktionsstichen rekonstruiert.

¹⁰³⁹ Radierungen, 31,2 x 20,6 cm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Inv. Nr. 2° Kst. 31 (vollständiges Exemplar mit Marienzyklus), vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 67, 78 f. – FRIEDLMAIER 1998, S. 100.

¹⁰⁴⁰ Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 81 f.

¹⁰⁴¹ Vgl. FRIEDLMAIER 1998, S. 41 (D 119).

¹⁰⁴² Er verknüpfte ebenso wie Bergmüller in den Kartuschen die vier Jahreszeiten mit den Stationen aus dem Marienleben, vgl. MERK 1975, S. 14.

¹⁰⁴³ Darunter die Zacharias-Figur der Heimsuchung im Deckenfresko der Maria-Eich-Kapelle in Erpfing, 1762; die Mariengeburt im Chorfresko der Pfarrkirche Unser Lieben Frauen in Unterhausen, 1773 (vgl. SIMON-SCHLAGBERGER 1983, S. 53, 104).

Bergmüller-Jahr nachweisen, dass die Mariengeburt in ganz verschiedenen Orten, in Aicha vorm Wald, Kirchbichl (Tirol), Maihingen, Weißenregen (bei Kötzing) sowie J. Waräthi in Vornbach (um 1730) und J. G. Merz in Wörth und Schorndorf (bei Cham, 1756), als Vorlage diente.¹⁰⁴⁴ In dieser Tradition übernahm auch Johann Joseph Huber für die Freskenausstattung des Dorfer Kirchenneubaus die verbreiteten Kompositionen der Mariengeburt, der Heimsuchung und der Himmelfahrt.¹⁰⁴⁵

Das östliche Deckenbild leitet den Marienzyklus mit ihrer Geburt ein (F XV, A). Das Bildfeld wird von einer mächtigen Architekturkulisse dominiert. Eine Pfeilerhalle mit Kassettendecke über dreistufigem, bildparallelem Stufensockel bildet die Handlungsbühne. Im Zentrum dominiert die Badeszene mit zwei Hebammen, die das Neugeborene auf einem ausgebreiteten Trockentuch halten. Diese durch ein Podest erhöhte Hauptszene mutet wie eine vorweggenommene Thronszene an, die Dienerin mit purpurroter Draperie präsentiert das Kind über dem goldenen Becken wie auf einem Thronessel.¹⁰⁴⁶ In ihrem Rücken steht Joachim, den Blick auf sein Kind gerichtet. Der nach hinten verschlossene Hallenraum wird seitlich durch Nebenszenen erweitert. In einem rechts angrenzenden Nebenraum ist die im Ruhebett liegende Anna dargestellt, links fällt über die mit der Vorbereitung der Wiege beschäftigten Frauen der Blick ins Freie. Die zentrale Position des Kindes wird durch die flankierenden Figuren der Magd und Joachims, die in der Hebamme mit Kleinkind kulminierenden, symmetrischen Figurenkomposition sowie den achsensymmetrischen Architekturraum verstärkt. Die Komposition steht unter dem Einfluss des Bergmüller-Stiches (Taf. 38).¹⁰⁴⁷ Von einer motivischen Übernahme zeugt die seitenverkehrte, zentrale Hauptgruppe in Verbindung mit der durch einen Vorhang abgegrenzten Wochenbett-Nebenszene. Dagegen bezog Huber Joachim in die zentrale Dreiergruppe mit ein, während Bergmüller ihn abseits ließ. Die Transferierung der längsovalen Komposition Bergmüllers in das extreme Querformat bewerkstelligte Huber durch eine Ausdehnung des in die Tiefe gestaffelten Bildraumes in die Breite. Demzufolge ist das bei Bergmüller um zehn Stufen erhöhte Schlafgemach zur rechten Seite verschoben sowie die überschrittene Kinderwiege zu einer Figurengruppe auf der linken Seite erweitert. Die bei Bergmüller den Blick auf die Szene freigebende Vorhangdraperie kehrt als seitliche Begrenzung des Hauptraumes

¹⁰⁴⁴ Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 82.

¹⁰⁴⁵ Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 82. – NESTLER 1994, S. 109. – BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 90.

¹⁰⁴⁶ Vgl. BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 89 f.

¹⁰⁴⁷ Kupferstich, 26,8 x 21 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11576. Dazu befindet sich in der Graphischen Sammlung in München eine lavierte Federzeichnung, Inv. Nr. 30377 Z (vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 64 mit Abb.).

wieder. In der Veränderung des Architekturraumes, den seitlichen Ausblicken ins Freie, der Zentrierung und dreiecksförmigen Anordnung der Hauptgruppe sowie dem Verzicht auf die Figur des Gottes Bacchus weicht Huber von der Stichvorlage ab.

Der Mariengeburt folgt im mittleren Gewölbeabschnitt – der zeitlichen Abfolge entsprechend – die Heimsuchung (Lc 1,39–45). Die Begegnung der schwangeren Frauen Maria und Elisabeth ereignet sich auf einer Treppenbrücke vor dem Haus des Zacharias (F XV, B). Die beiden Frauen – Elisabeth der die Stufen hinaufeilenden Maria zugeneigt – begrüßen sich in einer innigen Umarmung. Der in der Türe stehende Zacharias sowie Joseph mit Hirtenstab im Hintergrund weisen beide auf diese Begegnung hin. In der rechten Bildhälfte fällt der Blick hinter einer Palme auf eine weite, „im Dunst liegende Landschaft mit baumbewachsenen Hügeln“¹⁰⁴⁸. Die Heimsuchungsszene ist eine detailgetreue, jedoch seitenverkehrte Übernahme der Reproduktionsgraphik Bergmüllers (Taf. 39).¹⁰⁴⁹ Völlig übereinstimmend sind die leicht aus dem Zentrum nach links gerückte Begrüßungs- und Umarmungsszene, die beiden Männerfiguren sowie die Architekturmotive der Brückentreppe und der Hausfassade. Anstelle des die linke Seite begrenzenden Arkadenhofes ist ein weiteres Gebäude, das ebenso wie Joseph mehr in die Ferne gerückt ist, getreten. Zudem fügte Huber einen Knecht mit Esel als Assistenzfiguren hinzu, wogegen er die bei Bergmüller im Vordergrund lagernde Ceres und die Magd vernachlässigte. Zur Überwindung des in die Breite gezogenen Bildformats ergänzte Huber die im Bergmüller-Stich verschattete Fassade zu einer Hausarchitektur und erweiterte die Szene nach rechts durch eine Landschaftsdarstellung. Im Vergleich zum Kupferstich sind eine Erweiterung zu beiden Seiten und infolgedessen eine Verschiebung der Hauptszene in die Tiefe zu konstatieren. Dieses mittlere Deckenbild unterscheidet sich in der dominierenden Landschaftskulisse von den Architekturräumen in den beiden anderen. Insbesondere die Landschaftsgestaltung mit Grünflächen und vereinzelt Palmen und Sträuchern ist charakteristisch für Huber. Diese „Art der Pflanzen- und Steindarstellung findet man in gleicher Ausführung im Deckengemälde des Armariums (...), die Allegorie des Wassers darstellend“¹⁰⁵⁰, sowie auch im Deckenfresko des ersten Glaubensartikels im Seitenschiff der Ochsenhausener Klosterkirche. In der fehlenden Symmetrie gehört das

¹⁰⁴⁸ BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 90 f.

¹⁰⁴⁹ Kupferstich, 27 x 21,1 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11579. Die Komposition ist nach der Reise in die Niederlande entstanden. Als Zeugnis des künstlerischen Einflusses seiner Studienreise kann das Motiv der Treppenbrücke, das auf Rubens' Kreuzabnahmealtar in der Kathedrale von Antwerpen zurückgeht, betrachtet werden (vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 81. – FRIEDLMAIER 1998, S. 42, D 122).

¹⁰⁵⁰ NESTLER 1994, S. 109 ff.

Fresko einer vergangenen Epoche an.¹⁰⁵¹ Die in weite Ferne reichende Landschaft ist für die Zeit ebenfalls eher untypisch.

Im westlichen Deckenbild schließt sich die Darbringung Jesu im Tempel (Lc 2,22–28) an (F XV, C). Die Szene wird, ebenso wie die Mariengeburt, von einer Architekturkulisse beherrscht. Der Tempel von Jerusalem ist als konvexe Arkaden-Pfeiler-Halle präsentiert, zu welcher bildparallele Stufen hinaufführen. Seitlich wird die Handlungsbühne durch Doppelpfeiler über mächtigen Postamenten begrenzt. In der Bildmitte steht der greise Simeon mit dem Jesuskind auf den Armen. Das Kind strebt mit ausgebreiteten Ärmchen zur Mutter, die seitlich davor auf den Stufen kniet. Ihr gegenüber kniet Joseph, der auf den zu seinen Füßen stehenden Käfig mit Opfertauben verweist. Dadurch ergibt sich in der Anordnung der Hauptfiguren auf dem Treppenabsatz eine Dreieckskomposition. Insgesamt wird die Komposition von strenger Achsensymmetrie, welcher die Architektur sowie die Figurenkomposition untergeordnet sind, beherrscht. Der Aufbau in Form einer bildparallelen Architektur mit bildeinführenden Stufen und rahmenden Pfeilern ist jenem der Mariengeburt vergleichbar. Der durch einen Vorhang nach hinten begrenzte Schauplatz erstreckt sich über einen schmalen Streifen im Vordergrund.¹⁰⁵² Der bühnenhafte Charakter wird durch die in der Mitte hochgeraffte Vorhangdraperie noch verstärkt. Besonders hervorzuheben sind die Gruppen an den seitlichen Doppelpfeilern mit den dazwischen hervorblickenden Zuschauern, dem den Pfeiler umklammernden Jüngling¹⁰⁵³ sowie den „malerischen Assistenzfiguren (...), zum Teil in akademischen Posen wie der Bettler, [und] die auf Simeon weisende Rückenfigur im Mantel links“¹⁰⁵⁴. Diese erzählerischen Assistenzfiguren füllen die Szene auf, aber dem klassizistischen Ernst einer streng auf das Wesentliche reduzierten Komposition entsprechen sie weniger. Sie lassen eher einen Rückgriff auf das barocke Figurenrepertoire erkennen. Entgegen der Mariengeburt und der Heimsuchung kommt die Darbringung Jesu im Tempel im Bergmüller'schen Marienleben nicht vor. Vergleichbar mit Hubers eigener Bilderfindung von 1769, dem Nonnenchorfresko von Oberschönenfeld (F V, A), sind

¹⁰⁵¹ Vgl. NESTLER 1994, S. 120. Insbesondere in Hubers Frühwerk (Deubach F II, A; Denklingen F III, B, C) nahm die Landschaft größeren Raum ein und kehrte vor allem im Spätwerk (Baindlkirch F XXVI, A) wieder.

¹⁰⁵² Das Bild steht also kurz vor dem Reliefcharakter, einem typisch klassizistischen Kennzeichen, das am konsequentesten bei Jacques Louis David festzustellen ist und sich nicht für die Decke einer Kirche eignet (vgl. NESTLER 1994, S. 120).

¹⁰⁵³ Beispielsweise sind auch bei Knollers Kuppelfresko Jesus unter den Schriftgelehrten in Neresheim das Hauptgeschehen verfolgende Figuren zwischen Säulen zu beobachten. Dagegen kann das Motiv des Pfeiler umklammernden Jünglings auf der Kupfertafel des Letzten Abendmahls (GK-F X) nachgewiesen werden.

¹⁰⁵⁴ BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 91 f.

die zentrale, erhöhte Stellung des Hohepriesters, die rechts zu seinen Füßen auf dem Treppenansatz kniende Maria sowie die symmetrischen, seitlich rahmenden Pfeiler. Darüber hinaus scheinen die Simeonfigur sowie der szenenbegrenzende Vorhang vom vierten Blatt der Kupferstichserie der Rosenkranzgeheimnisse *Quindecim Mysteria S.S. Rosarii* Bergmüllers angeregt zu sein (Taf. 40).¹⁰⁵⁵

Den Abschluss der marianischen Bildfolge bildet die Himmelfahrt Mariens über dem Chorraum (F XV, D). Innerhalb einer reinen Himmelsszenerie entschwebt die von Engeln begleitete Maria mit ausgebreiteten Armen und nach oben gerichtetem Blick. Für diese Marien-Engel-Gruppe bediente sich Huber wiederum eines Stiches aus dem Marienleben als Vorlage (Taf. 41).¹⁰⁵⁶ Ebenso wie die Badeszene der Mariengeburt sowie die Heimsuchungsszene kopierte Huber das Vorbild seitenverkehrt. Jedoch ist die Himmelfahrtsgruppe weiter in die Tiefe gerückt sowie der Himmelsraum erweitert, so dass das Bein des großen Engels unten nicht über den Rahmen aus dem Bild herausragt sowie auch das Engelpaar im Rücken Marias mehr Abstand zur Hauptgruppe gewinnt. Völlig identisch erscheint die emporschwebende Marien-Engel-Gruppe, die bis in kleinste Details exakt dem Vorbild gleicht. Minimale Abweichungen sind in der Auslassung des Trage- bzw. Stützens Engels unterhalb von Marias rechtem Arm sowie sämtlicher Attribute in den Händen der Engel und Putten festzustellen. Während der Trageengel durch eine wallende Draperie ersetzt wird, ergibt sich bei dem rücklings fliegenden großen Engel, der bei Bergmüller ein Weihrauchfass schwenkte, eine unmotiviert Haltung der Arme. Der links davon schwebende Putto, der sich ursprünglich mit Lorbeerkranz und Palmzweig an die Gottesmutter schmiegte, hat ohne diese Gegenstände die inhaltliche Bindung an die Gruppe eingebüßt. Zudem bleibt das bei Bergmüller zwischen dunklen Wolken in breiten Strahlen einfallende göttliche Licht, welchem Maria entgegenschwebt, im Fresko unberücksichtigt. Entgegen der Darstellungstradition verzichtete Huber auf den Sarkophag mit den umgebenden Aposteln als Ausgangspunkt sowie die Heilige Dreifaltigkeit, welche die Gottesmutter erwartet.¹⁰⁵⁷ Maria wird lediglich durch den kaum sichtbaren Sternennimbus sowie

¹⁰⁵⁵ Kupferstich, 17,5 x 20,3 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G. 11428.

¹⁰⁵⁶ Kupferstich, 26,9 x 21,1 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G. 4971. Diese Himmelfahrtsmadonna lässt auf die Kenntnis von Gaullis Deckengemälde der Glorie der hl. Maria in Sta. Martha al Collegio Romano schließen (vgl. FRIEDLMAIER 1998, S. 41, D 119). Dagegen wird bezüglich der in den Wolkenhimmel entschwebenden Maria mit den weit ausgebreiteten Armen auch eine Inspiration durch eine themengleiche Radierung Carlo Marattas angenommen (vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 62).

¹⁰⁵⁷ Auch Januarius Zick verzichtet in der Aufnahme Mariens in den Himmel (1778–80) in Wiblingen auf die irdische Zone, jedoch nicht auf die Heilige Dreifaltigkeit.

„durch die starke Auflichtung ihrer Gestalt, die wie von innen verklärt zu sein scheint“¹⁰⁵⁸, ausgezeichnet. Der radikale Verzicht auf narrative Elemente und die Szene bereichernde Gegenstände, den Huber in diesem Bild demonstriert, geht mit der malerischen Kühnheit einher, „das Bildfeld zum größten Teil nur mit leerem Himmel zu füllen“¹⁰⁵⁹. Die Komposition zeichnet sich aus durch einen „zarten und zurückhaltenden Realismus, der sich eng an Glaubenstatsachen hält und deshalb auf anschauliche Effekte verzichtet, die bis dahin die Bildtradition bestimmt haben“¹⁰⁶⁰. Dieser kommt in dem Verzicht auf „das aus dem Irdischen ins Himmlische Aufschweben Mariens, das aus ihr selbst geschieht und kraftvolle Unterstützung nicht nötig hat“¹⁰⁶¹, zum Ausdruck.

Neben dem Dorfener Himmelfahrtsfresko ist der Kupferstich Bergmüllers auch für andere Kompositionen Hubers als Vorlage zu bestimmen. Die Hauptgruppe der auf Wolken schwebenden Maria mit Weihrauchengel kehrt in der Täferinger Marienhimmelfahrt (F XVIII, A) in kaum abgewandelter Form wieder. Des Weiteren taucht der rücklings fliegende Engel mit rot-grünem Gewand in ähnlicher Gestalt im Fresko des triumphierenden Christus im Seitenschiff der Klosterkirche Ochsenhausen (F XIV, 2) sowie gleich zweimal im Ecclesia-Fresko des dortigen Bibliothekssaales (F XIIIa, B2) auf.¹⁰⁶² Daneben ist das Engelpaar im Rücken Marias in leicht veränderter Version in der Heiligenglorie von Wiedergeltingen (F XVI, A) nachzuweisen. Anhand dieser Beispiele zeigt sich „in Bezug auf Motivik (...) ein gelegentlicher Schematismus“¹⁰⁶³, bestimmte Figuren oder Figurengruppen immer wieder zu wiederholen und zu neuen Figurengruppen zusammenzufügen. Dabei kopierte Huber „nicht nur die Motive seiner Lehrer Göz und Bergmüller, sondern mehrmals auch seine eigenen – in nur leicht abgewandelter Form.“¹⁰⁶⁴ Dies entsprach durchaus den gängigen Arbeitsmethoden der Zeit, im Sinne von Anton Raphael Mengs’ Motto: „lieber was gutes kopiren, als was schlechtes erfinden“¹⁰⁶⁵.

Das Himmelfahrtsbild wird in der Apsiskalotte von fünf Chorzwickelbildern mit Darstellungen der Maria als Helferin in allen Nöten begleitet (F XV, D1–5). Diese Fresken mit Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei¹⁰⁶⁶ stehen für die

¹⁰⁵⁸ BAUER/BÜTTNER/RUPPRECHT 2001, S. 94.

¹⁰⁵⁹ Ebenda.

¹⁰⁶⁰ Ebenda.

¹⁰⁶¹ BAUER/BÜTTNER/RUPPRECHT 2001, S. 94.

¹⁰⁶² Vgl. NESTLER 1994, S. 28.

¹⁰⁶³ NESTLER 1994, S. 117.

¹⁰⁶⁴ NESTLER 1994, S. 117.

¹⁰⁶⁵ BRINKMANN 1972, S. 144.

¹⁰⁶⁶ *Zuflucht der Sünder. – Heyl der Kranken. – Wunderbarliche Mutter. – Trösterin der Betrübt[en]. – Helferin der Christen.*

Marienverehrung der Bruderschaft und insbesondere der Wallfahrer.¹⁰⁶⁷ Putten präsentieren frontal Kartuschenbilder mit den Zitaten. Hierbei ist anzumerken, dass die Chordekoration Asams, die beim Neubau 1784–86 verloren ging, in den Chorzwickeln ebenfalls fünf Marien-Emblemata umfasste. Es ist denkbar, dass Huber die Vorgängerfresken Asams kannte und in zeitgemäßer Gestalt wiederherstellte.¹⁰⁶⁸

Den Abschluss der Deckenbildserie bildet das Engelskonzert, das direkten Bezug auf die Orgelempore darunter nimmt (F XV, E). Die Putten musizieren in Verehrung der Heiligsten Dreifaltigkeit, deren Symbol in der Mitte am oberen Bildrand erscheint.¹⁰⁶⁹ Huber malte eine locker komponierte Himmelsszenerie, die nicht zuletzt durch das im Gewölk fein abgestufte Kolorit überzeugt.

In den Dorfener Fresken übernahm Huber – wie es in der Augsburger Freskantentradition üblich war – berühmte Kompositionen von seinem Lehrer Bergmüller. Dieser Umstand resultiert vermutlich aus der architektonischen Gegebenheit mit jochweise separierten Bildfeldern. Statt den vier Ovalbildern Bergmüllers standen Huber nur drei Bildfelder zur Verfügung. Er verzichtete auf die Verkündigung und ersetzte die Maria Immaculata durch eine Darbringung Jesu im Tempel. Dadurch ergab sich eine von West nach Ost fortschreitende, chronologische Bildfolge, von der Geburt Mariens über Heimsuchung und Darbringung im Tempel hin zur Aufnahme derselben in den Himmel.¹⁰⁷⁰ Die inhaltliche Verbindung der Dorfener Deckenfresken besteht in der Verbildlichung der großen Marienfeste Mariä Geburt, Mariä Heimsuchung, Mariä Reinigung und Mariä Himmelfahrt, wobei, wie bei Bergmüller, die Himmelfahrt Mariens das zentrale Thema bildet.¹⁰⁷¹

Huber verlieh dem Zyklus Einheitlichkeit durch ein weitgehend homogenes Kolorit, aber auch durch Analogien im Bildaufbau. Die Kompositionen sind einansichtig angelegt und haben ihre Basis im Osten. Mariengeburt und Darbringung Jesu im Tempel entsprechen einander im Architekturraum.¹⁰⁷² Die architektonische

¹⁰⁶⁷ Vgl. NESTLER 1994, S. 27.

¹⁰⁶⁸ Vgl. NESTLER 1994, S. 25. – BAUER/BÜTTNER/RUPPRECHT 2001, S. 86.

¹⁰⁶⁹ NESTLER 1994, S. 113 f., zufolge erinnern die musizierenden Putten an diejenigen auf einer Zeichnung von Göz, den hl. Gregor darstellend.

¹⁰⁷⁰ Im Gegensatz zu den Reproduktionsgraphiken jedoch gibt es bei Huber „keine weitere ikonologische Dimension der Jahreszeiten-Allegorien mehr, sondern lediglich die Bibelstellen und Apokryphen“ (NESTLER 1994, S. 119).

¹⁰⁷¹ Während in der Augsburger Marienkapelle die vier Ovalbilder des Marienlebens kreisförmig um die Himmelfahrt in der Kuppellaterne angeordnet waren, kulminiert in Dorfen die szenische Abfolge in der Chorkuppel, wodurch das Patrozinium den formalen und inhaltlichen Höhepunkt bildet. Dagegen hatte Egid Quirin Asam die Marienkrönung als zentrales Thema gewählt.

¹⁰⁷² Hervorzuheben ist, dass derartige Innenraumszenen im Œuvre Hubers selten sind. Als Beispiele sind die Abendmahlsdarstellungen in Trugenhofen, Oberhausen und Baindlkirch (F X, A; Fv XV, A; F XXVI,

Handlungsbühne wird von einer bildparallelen, das Geschehen rahmenden Architekturkulisse, zu welcher Stufen empor führen, gebildet.¹⁰⁷³ Innerhalb dieses architektonischen Gerüsts ist das Figurenpersonal auf einer schmalen Handlungsbühne im Vordergrund achsensymmetrisch angeordnet, die Hauptfiguren nehmen das Zentrum ein. Von diesem symmetrischen Kompositionsschema sowie der Innenraumdarstellung weicht die Heimsuchungsszene ab. Hier ist der Landschaftskulisse, die gleichwertig neben dem Architekturprospekt erscheint, großes Gewicht beigemessen. Das Hauptgeschehen ist, der Vorlage entsprechend, aus dem Zentrum nach links verschoben. Grundsätzlich zeichnet sich diese Dreierfolge durch Vereinfachung der Komposition, Reduzierung auf das Wesentliche, Betonung der Hauptakteure sowie historische Genauigkeit und Verständlichkeit aus. Daneben sind erzählerische und genrehafte Details sowie stillebenartige Arrangements, die zur Auflockerung und Bereicherung des Dargestellten beitragen, typisch für Huber.¹⁰⁷⁴ Übereinstimmend ist zudem ein dezentes, gedämpftes Kolorit von kühlen, blassen Farbakzenten in Kombination mit einem hellen, beige-grauen Grundton¹⁰⁷⁵ und dem hellsten Licht im Zentrum auf den Hauptfiguren. Tiefenraum wird primär durch Farbabstufung erschlossen. Diese völlig isolierten Bilder an der Decke, in welchen keine illusionistische Erweiterung oder Höhenillusion wie im Barock oder Rokoko angestrebt wird, sind zum Deckenschmuck geworden. Dieser Eindruck wird durch die tafelbildartige Einansichtigkeit sowie die scharfe Trennung von Architektur und Dekoration unterstützt. Zudem wird die Vorstellung von an die Decke gehefteten Bildern durch die Stuckschleifen auf den Rahmenleisten verstärkt.

Huber benutzte Stichvorlagen von Bergmüller, längsovale Kompositionen von tafelbildartigem Charakter, die er mittels Erweiterung und Ergänzung zu den Seiten, unter Beibehaltung der zentralen Hauptgruppen, seitenverkehrt in das extreme Breitformat übersetzte. Entgegen Bergmüllers tafelbildartiger Auffassung griff Huber eine leichte Schrägsicht auf. Zudem sind seine Kompositionen durch verschattete Vordergrundzonen und bildeinführende Podest- und Treppenaufbauten weiter in die

B) anzuführen. Jedoch wird hier aufgrund der geringen Bildhöhe durch die Architektur keine Tiefen- bzw. Höhenillusion angestrebt, diese dient vielmehr nur als Handlungsbühne und Hintergrund.

¹⁰⁷³ Die illusionierten Architekturen sind jedoch ohne direkten Bezug zur gebauten Architektur. Sie haben dekorative und gliedernde Funktion, sind Teil der Bilderzählung, gelöst vom realen Raum darunter.

¹⁰⁷⁴ Hierbei sind die beiden Nebenszenen sowie die auf dem Treppenabsatz liegenden Waschtensilien der Mariengeburt, die von genrehaftem Charakter sind, zu erwähnen.

¹⁰⁷⁵ Die Dorfener Marienbilder erscheinen im Vergleich mit den 1785 entstandenen, stark buntfarbigen Fresken von Ochsenhausen kühl, blass und farblos. Vermutlich waren die Dorfener Deckenbilder von einer ebensolchen kühlen Buntheit, die in ihrer Sättigung und Leuchtkraft durch Restaurierungen reduziert wurden (vgl. NESTLER 1994, S. 116 f.)

Tiefe gerückt. Daneben sind die Tendenz zur Zentrierung und Symmetrisierung sowie die Klärung der barocken Kompositionen Bergmüllers durch Reduktionen zu konstatieren. Bergmüllers Figurenbildung ist von einer stark zeichnerischen Auffassung geprägt, die die Körper hart aus der in spätbarocker Fülle drapierten Kleidung hervortreten lässt. Die Gestalten sind von voluminöser Plastizität, die selbst unter den reichen Stoffmassen der Gewänder mit starken Fältelungen und Knitterungen spürbar ist.¹⁰⁷⁶ Dagegen sind Hubers Gestalten zwar ebenfalls von plastischem Volumen, doch sind die üppigen, weit ausladenden, ruhig fließenden Stoffmassen nicht so kleinteilig und reich gefältelt. In den Gesichtern Hubers beobachtet Nestler eine idealisierende Gleichheit.¹⁰⁷⁷ Den Engeln Bergmüllers verlieh Huber durch große, weite Flügelschwingen und lange, wellenschlagende Draperien einen feierlichen, würdevollen Charakter. Das Hell-Dunkel der Kupferstichvorlagen übertrug er nicht ins Fresko. Seine Deckenbilder bleiben ohne große Lichteffekte, sondern weisen nur an den Hauptgruppen eine heraushebende, leuchtende Helligkeit auf. In hellen, lichten Farbtönen sind die Figuren weiter in der Tiefe gehalten.

Verglichen mit den von starken Dunkelheiten geprägten, barocken Vorlagen seines Lehrers sind in Hubers Deckenbildern klassizistische Merkmale festzustellen: in der schematisierenden Vereinfachung der Komposition, der Betonung der Hauptfiguren bzw. der Heraushebung der Einzelfigur, der einfachen und direkten Erzählung ohne übersteigerte Erregung, in der klaren Formgestaltung, dem zurückhaltenden Realismus, dem dezenten Kolorit sowie der einfachen, klassizistischen Architektursprache.¹⁰⁷⁸ In diesem Zusammenhang sind auch die Tafelbildartigkeit, die Jochseparierung sowie die lediglich als Bildhintergrund dienende Architektur anzuführen.

1.3.4 Wiedergeltingen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (F XVI)

Im Anschluss an das Dorfer Hauptwerk entstanden 1787 – also annähernd zeitgleich zur Freskierung der Seitenschiffe und des Armariums in Ochsenhausen – die Deckenbilder der kath. Pfarrkirche in Wiedergeltingen (Lkr. Unterallgäu). Das dem hl. Nikolaus geweihte Gotteshaus war dem Prämonstratenserstift Steingaden inkorporiert. Die Umstände der Auftragsvergabe sind nicht bekannt, doch fungierte vermutlich der

¹⁰⁷⁶ Vgl. DIEDRICH 1959, S. 26.

¹⁰⁷⁷ Vgl. NESTLER 1994, S. 120.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 111.

letzte Abt Gilbert II. Michl (1774–1803), „ein tüchtiger Verwalter und aufklärerischer Geist“¹⁰⁷⁹, als Auftraggeber.

An den um 1700 neu erbauten flachgedeckten Saalbau schließt sich ein eingezogener spätgotischer Chor an. Während die teilweise erhaltene Stuckdekoration (1710/20) auf eine Barockisierung des Chorraumes verweist, ist das Langhaus von einer Umbauphase im Jahr 1787 geprägt.¹⁰⁸⁰ Dabei wurde eine neue Langhausdecke eingezogen und der Kirchenraum freskiert. Das Kircheninnere ist bestimmt von einfachen, klaren Formen und dezenter, zurückhaltender Dekoration. Die Deckenbilder sind im Schiffsfresko signiert, „*J A H (ligiert) uber. P.*“.

Das längsovale Gemälde der Glorie des hl. Nikolaus an der Langhaus-Flachdecke dient der Verherrlichung des Patronatsheiligen (F XVI, A). Der hl. Nikolaus, von Verehrungs- und Trageengeln begleitet, nimmt das Zentrum der einansichtigen, reinen Himmelsszenerie ein. Engel und Putten zu seinen Füßen präsentieren seine Attribute, das Evangelienbuch mit drei goldenen Kugeln, Bischofsstab und Mitra. Auf einer Wolkenbank darüber erscheint die Heilige Dreifaltigkeit. Die tafelbildartige Komposition ist von einem ocker-braunen Wolkengrund mit Himmelsdurchblicken, von welchem sich die kühlen, kräftigen Buntfarben der Gewänder und Draperien abheben, geprägt. Der Himmelsraum besteht aus vielschichtig gestaffelten, über- und hintereinander aufgetürmten Wolkenformationen. Der Wolkengrund, beinahe die gesamte Bildfläche bedeckend, bildet einen flachen Hintergrund und begrenzt somit den Bildraum. Innerhalb dieser Wolkendecke erzeugt Huber durch dunkle Randzonen im Vordergrund sowie Beleuchtung und Farbabstufung Räumlichkeit und Höhenbezüge. Dennoch ist im Deckenbild keine barocke Himmelsöffnung, weder die Illusion von Höhe und Raumtiefe noch eine Erweiterung des Kirchenraumes, angestrebt. Es zeigt lediglich einen flachen Himmelsraum als Schauplatz eines reinen Heiligenbildes. Die auf Wolken thronende Nikolausfigur erscheint im hellsten Licht, das von links oben einfällt, dagegen ist die Dreifaltigkeit von blasser Farbgebung und liegt in schwachem Dunst der Ferne. Entgegen barocker Darstellungstradition entbehrt auch die Dreieinigkeitsdarstellung einer Auszeichnung durch transzendentes, strahlendes Licht.

¹⁰⁷⁹ PÖRNBACHER, HANS: *Steingaden 1147–1997. Festschrift zur 850-Jahr-Feier*, Weißenhorn 1997, S. 62.

¹⁰⁸⁰ Die gotische Stuckkappentonne trägt eine sparsame Stuckierung in Form von Blattstäben entlang der Kappengräte sowie um drei quadratische Felder mit rund ausgeschnittenen Ecken im Gewölbescheitel. Diese Quadrate tragen Tondi mit originalen Lorbeer- bzw. Rebenkränzen als Stuckrahmen. An der Langhausdecke sind lediglich ein Profilrahmen entlang des Deckenrandes sowie ein von Band und Blumengirlande umwundener Profilrahmen um das längsovale Gemälde vorhanden.

Bereits 1774/75 gestaltete Huber in Unterdießen eine Nikolausglorie (F VII, D), jedoch stehen beide Glorien kompositorisch in keinem Abhängigkeitsverhältnis.¹⁰⁸¹ Vielmehr scheint der Kupferstich der Himmelfahrt Mariens aus Bergmüllers Marienleben, welcher Huber nur ein Jahr vorher in Dorfen als Vorlage gedient hatte, vorbildhaft gewirkt zu haben (Taf. 41).¹⁰⁸² Unter dem Eindruck dieses Kupferstichs stehen die Arm- und Kopfhaltung des Heiligen, der linke Trage- bzw. Stützensengel sowie das Engelpaar im Rücken des Heiligen. Daneben ist die Anordnung der zentralen Nikolausgruppe auf einer bogenförmigen Wolke, die nach unten abgedunkelt ist, mit dem Dorfener Himmelfahrtsfresko (F XV, D) vergleichbar. Darüber hinaus ist die Hauptgruppe jedoch um die Gruppe der Dreifaltigkeit und um weitere, geschickt über die Bildfläche verteilte Engelsfiguren erweitert. Überdies sind der Trageengel zur Rechten Nikolaus' sowie der Attributengel in den Begleitern der Sedes Sapientiae im Ochsenhausener Bibliotheksfresko (F XIIIa, B2) bereits vorgebildet. Diese Beispiele dokumentieren Hubers rationelle Arbeitsweise mittels diverser Figurenübernahmen.

Die drei von Barockstuck gebildeten Tondi über dem Chorraum zieren Allegorien der christlichen Tugenden (F XVI, B1–B3). In einansichtigen Kompositionen, die ihre Basis im Osten haben, präsentieren Putten in den jeweiligen Symbolfarben auf Wolken die Attribute von Glaube, Liebe und Hoffnung.

Die Allegorie der Liebe ist durch das flammende Herz und eine Draperie in gedämpftem Rot bezeichnet. Caritas, die Liebe von und zu Gott (Caritas Dei) und die Liebe zum Nächsten (Caritas proximi), ist das höchste Gebot des Neuen Testaments (Mt 22,36–40) und die erste der christlichen Tugenden vor Fides und Spes (1 Io 13,13). Durch das Attribut eines flammenden Herzens wird die Liebe zu Gott charakterisiert.¹⁰⁸³ Spes, die Allegorie der Hoffnung, ist durch das Symbol des Ankers (Hebr 6,19) und eine hellgrüne Draperie dargestellt. Die Bildfolge schließt mit der Allegorie des Glaubens im östlichen Stucktondo über dem Hochaltar. Fides Ecclesia wird durch einen Putto mit Draperie in kühlem Blau und den Symbolen des Kreuzes, des eucharistischen Kelchs und der Heiligen Schrift verbildlicht.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸¹ Gegenüber den Heiligenglorien in Unterdießen (F VII, D) und entsprechend auch in Pfaffenhausen (F VI, A) ist eine Veränderung des Bildformats sowie eine Erweiterung um die Heilige Dreifaltigkeit zu konstatieren.

¹⁰⁸² Vgl. NESTLER 1994, S. 28.

¹⁰⁸³ Nach Ripa ist Caritas rot gekleidet und stillt oder umarmt ein Mädchen; sie hat entweder Flammen rund um ihr Haupt oder sie hält ein flammendes Herz.

¹⁰⁸⁴ Zu den allgemeinen Attributen der Fides gehören nach Ripa ein Matronenschleier, Kreuz und Kelch, sowie seltener ein Lamm. Die drei letzten Attribute spielen auf Kreuzestod und Messopfer an.

Neben dem Emporenfresko von Denklingen (F III, EB2) handelt es sich hier um die ersten Einzeldarstellungen der drei christlichen Virtutes, die vor allem im Spätwerk Hubers ein sehr beliebtes Motiv, vereinzelt auch in der Vereinigung zu einer Dreiergruppe, bilden.¹⁰⁸⁵

Im 18. Jahrhundert sind Darstellungen der drei christlichen Tugenden als kleine Einzelbilder, Kartuschen und Zwickel zur Ergänzung des Hauptthemas häufig¹⁰⁸⁶, auch als „Reihe von meist kleineren Deckenfresken mit Glaube, Hoffnung und Liebe, die sich im Chor oder unmittelbar über dem Hochaltar befinden“¹⁰⁸⁷. Durch die Allegorien der drei christlichen Virtutes wird das Ideal christlicher Vollkommenheit programmatisch dargestellt.¹⁰⁸⁸ Darüber hinaus stellen die Tugenden in ihrem räumlichen Zusammenhang mit den Hauptbildern die Eigenschaften der dort vorgestellten Patronatsheiligen dar.¹⁰⁸⁹ Jedoch wird in Wiedergeltingen durch die besondere Anordnung der Gewölbebilder mit Glaube, Hoffnung, Liebe im Chorraum sowie insbesondere der Fides ecclesia unmittelbar über dem Hochaltar – dem Ort der Eucharistie – verstärkt eine eucharistische Tendenz zum Ausdruck gebracht.¹⁰⁹⁰ Die Besonderheit der Wiedergeltinger Tugendallegorien liegt darin, dass sie weniger eine Ergänzung des Hauptthemas als vielmehr eine eigenständige, demonstrativ herausgehobene Einheit bilden.

Im Vergleich mit den vorausgegangenen Freskierungen sind in Wiedergeltingen die Ausstattung sowie auch das Bildprogramm auf ein Minimum reduziert und vereinfacht. An die Stelle von Heiligenlegenden sind allgemeingültige, leicht verständliche Darstellungen, die der Verehrung des Patronatsheiligen und der Eucharistie sowie der persönlichen Andacht des Gläubigen dienen, getreten. In ihrer kompositorischen Reife und ihrem kräftigen, kontraststarken Kolorit¹⁰⁹¹ stehen die Wiedergeltinger Deckenbilder auf der Stilstufe von Ochsenhausen. Besonders erwähnenswert sind die

¹⁰⁸⁵ Vgl. hierzu die Fresken in Bergheim (F XVII, A, B, C), Stockheim (F XIX, B), Haselbach (F XXII, B1) und Oberottmarshausen (F XXIV, C). Darüber hinaus schuf Huber auch im Augsburger Fassadenfresko der Karolinenstraße 41 drei Genien als Allegorien von Glaube, Hoffnung und Liebe (FvF IV). Von der Beliebtheit dieses Themas in der Augsburger Fassadenmalerei zeugen auch die Fresken am Kathanhaus in der Kapuzinergasse 10 (vgl. HASCHER 1996, S. 309 f.).

¹⁰⁸⁶ Vgl. HABIG 1971, S. 123.

¹⁰⁸⁷ HABIG 1971, S. 151. Die Beispiele sind über den ganzen deutschsprachigen Raum diesseits der Alpen verteilt. Als Beispiele sind die Chorfresken (1730) von Christoph Thomas Scheffler in St. Peter und Paul in Neisse, jene in der niederbayerischen Kirche zu Niederhatzkofen (1740) sowie in der Kirche in Elsendorf, daneben auch die Fresken (1752) von Joseph Wannenmacher in der Franziskanerkirche zu Schwäbisch-Gmünd und die Deckenbilder (um 1755) von Balthasar Riepp in der Stephanskirche in Augsburg zu erwähnen (vgl. HABIG 1971, S. 151 f.).

¹⁰⁸⁸ Vgl. HABIG 1971, S. 135.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 118 f.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 151.

¹⁰⁹¹ Vgl. NESTLER 1994, S. 116.

den Zeitgeschmack charakterisierenden Tugendallegorien, die auf das Spätwerk Hubers vorausweisen.

1.3.5 Resümee

Die öffentliche Anerkennung der Künstlerpersönlichkeit Hubers gipfelte in seiner Heimatstadt Augsburg in der Ernennung zum katholischen Direktor der reichsstädtischen Kunstakademie. In dieser Stellung eilte ihm sein hohes Ansehen und guter Ruf voraus, so dass er für die Freskierung der Klosterbibliothek (1785) nach Ochsenhausen bestellt wurde. Daraus entwickelte sich sein größter Auftrag: Im Anschluss an die Bibliothek gestaltet er den Kapitelsaal, den Kapitelgang, das Armarium sowie die Seitenschiffe der Klosterkirche im Zeitraum von vier Jahren aus. Parallel dazu entstanden die Fresken in der kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Maria in Dorfen (1786) sowie in der kath. Pfarrkirche St. Nikolaus in Wiedergeltingen (1787). Die Berufung nach Ochsenhausen zeigt die wachsende Wertschätzung seiner Kunst. Es ist nicht nur der umfangreichste Werkkomplex Hubers, sondern neben der Vollendung der Ausmalung in Oberschönenfeld auch sein einziger klösterlicher Auftrag. Ikonographisch sah er sich hier vor singuläre Aufgaben gestellt, deren ganz offenbar zur Zufriedenheit reichende Bewältigung sich in der Fortsetzung seiner Beschäftigung äußerte.

Huber zeigt sich in Ochsenhausen auf der Höhe seines Könnens. Stilistisch, in Kolorit, Figurenbildung und Komposition hat er seine eigene Ausdrucksweise innerhalb der geforderten, neuen klassizistischen Ästhetik gefunden. Hierbei dürfte die Auseinandersetzung mit den maßgebenden modernen Theoretikern Anton Raphael Mengs und Joshua Reynolds eine wichtige Rolle gespielt haben. Unter dem Einfluss der Theorien und der Kunst von Mengs erhielt die Zeichnung die absolute Vorrangstellung, entwickelte Huber eine kühle kräftige Farbigkeit und setzte starke farbliche wie kompositionelle Akzente. Des Weiteren ist eine Beschränkung auf das Wesentliche, die sich in einer Reduzierung und Betonung der Hauptfiguren äußert, zu konstatieren.

Kompositionell repräsentiert Huber in ausgezeichneter Weise die aktuelle Stilstufe, für die Klarheit, Anschaulichkeit der Schilderung, Konzentration aufs Wesentliche, Abkehr vom irrationalen Illusionismus gefordert waren, also all das, was unter dem Schlagwort der „Simplizität“ zusammenzufassen ist.¹⁰⁹² Besonders deutlich wird dies dort, wo Huber älteren Vorbildern nacheifert und deren barocke Züge abmildert, vornehmlich in

¹⁰⁹² „Der Einfluß der fortschreitenden Aufklärung und die Forderung nach „Simplizität“ prägte auch das Werk Johann Josef Hubers.“ (NESTLER 1994, S. 106).

der Ochsenhausener Klosterkirche, wo er Bergmüllers Entwürfe umzusetzen hatte. Dabei setzte Huber konsequent fort, was er in seinem früheren Werk schon erreicht hatte, etwa die tafelbildartige Konzeption, den Wolkenhimmel als Bildfolie statt als Eröffnung eines Illusionsraumes, Axialität und Symmetrie, Reduktion des Personenapparats oder die statuarisch ausdrucksvolle Gestik. Dabei gelingen ihm nun auch durchaus vielfältige, malerisch reizvolle, aufgelockerte Kompositionen wie das Wiedergeltinger Glorienfresko oder die Deckenbilder im Ochsenhausener Bibliothekssaal. Huber klammert sich nicht starr an bestimmte Schemata, so gibt er in der Heimsuchung in Dorfen etwa ohne weiteres die sonst befolgte Achsensymmetrie auf, wodurch die Abfolge der Deckenbilder entschieden aufgelockert wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang die unmittelbare Auseinandersetzung des inzwischen zum Akademiedirektor berufenen Huber mit den Entwürfen seines Lehrers Bergmüller, die er dem veränderten Geschmack u. a. durch Verringerung starker Hell-Dunkel-Kontraste, Vermeidung transzendenter Lichtereignisse oder durch die Tendenz des Kolorits zu kräftigen Lokalfarben anpasst.

Bunte, kräftige, dabei aber kühle Farben kennzeichnen das Hauptwerk Hubers, zumal in Ochsenhausen. Darin ist eine deutliche Weiterentwicklung von seinem früheren Schaffen, von den vorherrschenden Braun- und Ockertönen in Oberschönenfeld und Denklingen bis zu den Werken Anfang der 1780er Jahre zu konstatieren, die sich im Anschluss noch fortsetzt. Dass die Dorfener Fresken heute eher blass erscheinen, dürfte daher rühren, dass ihre ursprünglich anzunehmende kühle Buntheit in ihrer Sättigung und Leuchtkraft durch Restaurierungen reduziert wurde.¹⁰⁹³

Wie Huber in seinen Konzeptionen vereinfachte, monumental geklärte Lösungen erreicht, wird er auch in seiner Malweise deutlicher. Die Konturen werden härter, die Figuren setzen sich eindeutiger von ihrer Umgebung, vor allem vom atmosphärischen Gewölk, ab.¹⁰⁹⁴

Das entspricht im Kleinen den äußeren Begrenzungen der Fresken, die durch einfache, undurchbrochene Stuckrahmen abgesetzt sind. Dieser Betonung der Bildhaftigkeit der Fresken entspricht Huber durch die tafelbildartige Anlage seiner Ausmalungen. In diesem Zusammenhang haben auch die Architekturen keine illusionäre, raumerweiternde Wirkung mehr. Vielmehr sind sie ohne direkten Bezug zur gebauten Architektur inhaltlich Teil der Bilderzählung und formal Mittel zur Gliederung der

¹⁰⁹³ Vgl. NESTLER 1994, S. 116 f.

¹⁰⁹⁴ „Die Darstellungsweise ist jedoch klassizistischer, was in den ruhigen, fließenden Gewändern und der bedächtigen Gestik der Figuren besonders deutlich wird.“ (NESTLER 1994, S. 113).

Bildflächen. Sie sollen die Schauplätze dieser biblischen, legendären und historischen Ereignisse vorstellen und werden darin zu eigenständigen Bildräumen an den Decken, die die „Architektur nach oben zwar himmlischen öffnen, gleichzeitig aber nur Bild bleiben, unabhängig vom gebauten Raum darunter“¹⁰⁹⁵. Daneben hat in dieser Phase Hubers der Landschaftsraum mehr Gewicht, während er sich im Spätwerk nahezu ganz verlieren wird.

¹⁰⁹⁵ BAUER 1965, S. 26. Hierbei entspricht der architektonische Aufbau der Bildarchitekturen (z. B. Dorfen) dem bereits in Oberschönenfeld (F V, A) bestehenden Kompositionsschema, einer „bildparallele[n] Architektur mit Stufen im Vordergrund, das Geschehen einrahmende Pfeiler, Draperie am oberen Bildrand, insgesamt Bühnenwirkung“ (NESTLER 1994, S. 113).

1.4 Spätwerk (1790–1810)

Die Folge der Freskoaufträge riss im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nicht ab. Trotz der widrigen Umstände in der Stadt infolge der Auswirkungen der französischen Revolutionskriege, die 1796 zu einer militärischen Besetzung Augsburgs durch die Franzosen führten, konnte Huber seine Tätigkeit als Freskant ungehindert und uneingeschränkt fortsetzen. Erstaunlicherweise und gerade in dieser unruhigen Zeit scheint Huber mit Aufträgen überhäuft worden zu sein. So erhielt er die Mehrheit der wenigen in Augsburg (Spitalkirche, 1803) sowie der näheren Umgebung (Bergheim, 1790; Täferlingen, 1791; Schlipshaus, 1793; Kobel, 1793 sowie Oberhausen und Oberottmarshausen, beide 1798) zu vergebenden kirchlichen Aufträge.¹⁰⁹⁶ In diese Werkphase datieren auch die Wand- und Deckenmalereien im ehemaligen Stetten-Höblin'schen Gartengut in der Schießgrabenstraße 20 sowie im sog. Schnurbeinhaus, Ludwigstraße 15¹⁰⁹⁷, in Augsburg.

1.4.1 Klassizistische Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck (1790–94) – „gemalte Quadrator und Stuccator Arbeit“¹⁰⁹⁸

Der Schwerpunkt in Hubers Schaffen liegt zwischen 1790 und 1794 auf den mit perspektivisch-illusionistischer Architekturmalerei respektive „gemalte[r] Quadrator und Stuccator Arbeit“¹⁰⁹⁹ verbundenen Deckenbildern in Bergheim, Täferlingen, Stockheim, Schlipshaus und Haselbach. Seine Kirchenfreskierungen zeichnen sich in dieser Zeit durch einen völligen Verzicht auf Stuckdekoration und plastische Architekturelemente sowie durch die Gestaltung der gesamten Gewölbeoberflächen sowohl mit szenischen als auch mit dekorativ-gliedernden Freskomalereien aus. An die Stelle von plastischer Stuckierung bzw. architektonischer Wandgliederung tritt eine perspektivisch-illusionistische Architektur- und Stuckmalerei in Grisaille, Goldgelb und kühlem Blaugrün.

Die Forderung nach gemalten Ornamenten war für das späte 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Eine statistische Betrachtung zeigt, dass seit 1775 in Altbayern gemalter

¹⁰⁹⁶ Vgl. hierzu das Verzeichnis der wichtigsten im Landkreis Augsburg tätigen Maler und Freskant mit ihren Werken bei PAULA 1997, S. 257–270.

¹⁰⁹⁷ Dort schuf Huber 1790 das Wandgemälde Zug der Amphitrite, welchem zwei Jahre später die Wandbilder Zug des Neptun, Venus Anadyomene auf der Muschel sowie drei Wandbilder über den Toren Minerva, Juno und Jupiter folgten. Diese 1944 zerstörten Malereien sind durch um 1940 entstandene Aquarellkopien Carl Nicolais überliefert. Siehe hierzu Werkkatalog, Fresken, zerstörte Werke, Fv XIV.

¹⁰⁹⁸ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe, Quittung von Huber vom 25. November 1790, die Ausmalung der Pfarrkirche in Bergheim betreffend. Siehe auch Quellenanhang.

¹⁰⁹⁹ Ebenda.

Stuck der plastischen Stuckausstattung vorgezogen wurde.¹¹⁰⁰ Von den knapp dreißig sakralen Hauptwerken Hubers besitzen unter den erhaltenen zehn Ausstattungen echten Stuck, dreizehn hingegen gemalten Stuck, wobei sich lediglich jene Werke der 1790er Jahre durch einen völligen Verzicht auf Stuckdekoration und plastische Architekturelemente auszeichnen.¹¹⁰¹

Viele praktische Vorteile sprachen dafür, Stuck nicht plastisch anzufertigen, sondern mit dem Pinsel. So war im Allgemeinen die Ausführung schneller¹¹⁰² und damit die Umsetzung kostengünstiger. Ein weiterer Aspekt war die Garantie für längere Sauberkeit der Raumschale. In diesem Zusammenhang wies Huber in seinem Angebot zur Ausmalung der Täferinger Pfarrkirche 1791 auf den schlichten Vorteil hin, dass durch gemalten Zierrat Vögel, Spinnen und anderes Ungeziefer, die den plastischen Stuck oft schnell verschmutzten, vermieden würden.¹¹⁰³ Ein weiterer Grund für die Verwendung dieser Imitationen waren größere Helligkeit und angenehmere Raumwirkung.¹¹⁰⁴ Darüber hinaus bot der fingierte Stuck die Möglichkeit absoluter Illusion und wurde zudem indirekt obrigkeitlich gefördert.¹¹⁰⁵

Im Generalmandat¹¹⁰⁶ des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph, das am 4. Oktober des Jahres 1770 erlassen wurde, wurde – insbesondere für neu zu erbauende Landgotteshäuser – gefordert,

„daß mit Beibehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssigen Stukkatur- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierraten abgeschnitten an Altären, Kanzeln und Bildnissen eine Verehrung des Heiligtums angemessene Simplität angebracht werde“¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁰ Vgl. KUPFERSCHMIED 1995, S. 17.

¹¹⁰¹ Die Anfänge der Quadratur- und Stukkatur-Malerei sind um 1765/70 zu datieren. Während diese früheren Malereien von dekorativem, ornamental verzierendem Charakter und dunkelvioletter Farbigkeit sind (z. B. Deubach, F II; Osterbuch, F IV), zeichnen sich die folgenden durch eine architektonisch gliedernde Funktion aus. In Langweid (F IX) und Pfaffenhausen (F XI) wird die reale Architektur mit plastisch stuckierten Architekturelementen (wie Pilaster, Kranzgesims, Gebälk u. a.) von scheinplastischer Malerei fortgesetzt. Die Quadratur- und Stukkatur-Malerei setzt über dem Kranzgesims bzw. Gebälk an und überzieht die gesamte Deckenfläche. Diese Malereien sind in Weiß, Grau und hellem Gelbocker gegeben. Huber gestaltete erstmals in Langweid den gesamten Deckenbereich, ohne dass ein Stuckateur beigezogen wurde.

¹¹⁰² Vgl. STURM, LEONHARD CHRISTOPH: *Kurtze Vorstellung der gantzen Civil-Bau-Kunst*, Augsburg 1745, S. 31.

¹¹⁰³ Vgl. StadtA A, Hospitalarchiv, Tit. IV tom 11, Überschlag Hubers vom April 1791.

¹¹⁰⁴ Vgl. CHARLES D' AVILER, AUGUSTIN: *Ausführliche Anleitung zu der ganzen Civil-Baukunst*, übersetzt von Leonhard Christoph Sturm, Augsburg 1759, S. 344.

¹¹⁰⁵ Vgl. KUPFERSCHMIED 1998, S. 18. – KUPFERSCHMIED 2008, S. 79.

¹¹⁰⁶ Mit dem Titel: „in puncto concurrentiae zu den Kirchen- und Pfarrhöfbau“. Die Rechtsgültigkeit des Generalmandats ist mit der Veröffentlichung im „Churbaierischen Intelligenzblatt“ (vom 20.11.1770) vollzogen (vgl. HEB 1989, S. 4).

¹¹⁰⁷ HEB 1989, S. 10 bzw. Anhang, 9.

Diese Forderung ist vom Willen zur Sparsamkeit geprägt und lässt deutlich das Gedankengut, das seit Winckelmann für die Kunst verbreitet worden war, erkennen.¹¹⁰⁸ Kupferschmied zufolge war „der Kampf gegen den als unmodern empfundenen Rokostil und die Protektion des neuen (...) klassizistischen Stils“¹¹⁰⁹ das Ziel. Damit ist das Generalmandat „nur Symptom einer geistigen Entwicklung, der auch die Kunst, unabhängig von staatlicher Intervention, in zunehmendem Maße unterworfen war“¹¹¹⁰. Dieser kurfürstlich-bayerische Erlass spiegelt mit der Kritik an „überflüssige[n] Stukkador- und andere[n] öfters ungereimte[n] und lächerliche[n] Zierrathen“¹¹¹¹ eine allgemeine Zeitauffassung wider, die sich nicht nur auf das kurfürstliche Bayern beschränkte.¹¹¹² Ähnlich reformerische Bemühungen in der Kirchenbaukunst sind etwa auch in Augsburg zu verzeichnen. So forderte Clemens Wenzeslaus, der fortschrittlich-aufgeklärte Kurfürst von Trier und Fürstbischof von Augsburg, in einem Hirtenbrief von 1783¹¹¹³ eine reinliche Kirche, die mit ihrer zweckmäßigen Ausstattung und übersichtlichen Ordnung „ein Bild der lauterer gottgeweihten Christenseele und ein Beförderungsmittel christlicher Gesinnung sein sollte“¹¹¹⁴. Er kritisiert die von „Wust, Rauch und Unreinlichkeit entstellt[en]“ Gotteshäuser sowie die darin herrschende „Unreinlichkeit oder sinnlose Verzierung“ und fordert „daß das Haus Gottes reinlich und zur Erreichung der großen Absichten, wozu es gebaut und eingeweiht ist (...) dienlich sei“. Zugleich lehnt er „Glanz und blendendes Außenwerk“ ab zugunsten dessen, „was schicklich und geziemend ist“¹¹¹⁵. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass das oben erwähnte kurfürstlich-bayerische Generalmandat in eine Reihe von Reformmandaten der Jahre von 1768 bis 1770 eingebunden war und aus dem Kontext der reformerischen Bestrebungen des Staates gegenüber der Kirche zu verstehen ist.¹¹¹⁶

¹¹⁰⁸ Vgl. DIETRICH 1998, S. 176 f.

¹¹⁰⁹ KUPFERSCHMIED 1998, S. 19.

¹¹¹⁰ HEß 1989, S. 48.

¹¹¹¹ HEß 1989, S. 10 bzw. Anhang, 9.

¹¹¹² Vgl. DIETRICH 1998, S. 176 f.

¹¹¹³ Diesen Hirtenbrief für die Diözese Augsburg hatte Johann Michael Sailer (1751–1832) für den Kurfürsten entworfen. Diesen ernannte der Kurfürst 1784 zum Professor der Ethik und Pastoraltheologie in Dillingen (vgl. TROLL, HILDEGARD: *Kurfürst Klemens Wenzeslaus Fürstbischof von Augsburg*, München 1953 (Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 2), S. 312, 314).

¹¹¹⁴ HOFFMANN 1938, S. 20. – Siehe auch DIETRICH 1998, S. 177.

¹¹¹⁵ Zitiert nach HOFFMANN 1938, S. 20. Grundsätzlich ist in den späten 70er Jahren des 18. Jahrhunderts auf breiter Basis ein vom aufklärerischen Gedankengut geprägter Reformwille der Kirche zu konstatieren. Auch der Salzburger Erzbischof Hieronymus von Colloredo, plädierte im Hirtenbrief von 1782 „für ein gereinigtes Christentum ohne alle Nebensächlichkeiten und Äußerlichkeiten [und] wandte sich mit scharfen Worten gegen Prunk und Schmuck in den Gotteshäusern“ (HEß 1989, S. 60).

¹¹¹⁶ Vgl. HEß 1989, S. 57.

Der in diesen verschiedenen Bemühungen um eine aufklärerische Reform der Kirchenkunst anklingende Grundtenor scheint „offensichtlich einem allgemeinen Kunstwollen, wie es auch in den übrigen katholischen Teilen Süddeutschlands vertreten wurde“, zu entsprechen. Übereinstimmend ist dabei die „Entwicklung hin zur Nüchternheit klarer, zweckdienlicher Bauformen, zu einer Reduktion der Bildwelten und damit auch der ikonographischen Programme“ sowie eine Reduzierung der „bisher übliche[n] ornamentale[n] Ausgestaltung der Kirchen und ihrer Ausstattungen“.¹¹¹⁷

Diese schon allgemein herrschende Kritik, die der kurfürstlich-bayerische Erlass formuliert, sowie die Forderung nach einer reinlichen Kirche im fürstbischöflichen Hirtenbrief und damit nach einer Reduzierung der Dekoration spiegelt sich auch in einem Angebot Hubers für die Freskierung der Täfertinger Kirche. Darin schlägt Huber vor, die

„in der Kirche angebrachte überhäufte Stuckator Arbeit /: da solche überhaupt nur zum Aufenthalte der Vögel, Spinnen, und anderen Ungeziefers taugt :/ von oben bis zur Erde gantz hinweg zuhauen“ und „nach dem heitigen Geschmacke mit gut gemahlter Stuckator Arbeit, und denen dazu gehörigen Platfonten zubemahlen“¹¹¹⁸.

Darin offenbart sich Hubers Kunstverständnis, welches unter dem Einfluss der obrigkeitlichen Bemühungen um eine aufklärerische Reform der Kirchenkunst sowie dem Gedankengut der Aufklärung und klassizistischer Strömungen steht. Im Umkreis der Augsburger Akademie wurden um 1770 Diskussionen über Winckelmann und den Klassizismus, der in Bayern jedoch noch nicht sichtbar präsent war¹¹¹⁹, geführt.¹¹²⁰ Huber blieb davon nicht völlig unbeeindruckt und setzte sich mit Werken von Mengs, Reynolds und anderen auseinander.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Vgl. DIETRICH 1998, S. 177 f. In diesem Zusammenhang sei auch auf WESTENRIEDER, LORENZ: *Betrachtungen über unsre Kirchenzierden, in Rücksicht auf den Endzweck der Kunst*, in: Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern, Bd. 1, Teil 2, München 1783, S. 179–191, verwiesen.

¹¹¹⁸ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Überschlag Hubers vom April 1791.

¹¹¹⁹ Vgl. BÜTTNER 1998, S. 165.

¹¹²⁰ Vgl. BUSHART 1968, S. 292. Im Jahre 1755 kam es in Augsburg neben der reichsstädtischen Akademie zur Gründung der „Kaiserlich franciscischen Akademie der freien Künste und Wissenschaften“. Zu den Räten und Ehrenmitgliedern dieser Akademie gehörten Johann Joachim Winckelmann, Christian Ludwig von Hagedorn, Johann Georg Wille, Anton Raphael Mengs u. a. Ende der 1780er Jahre verschieden die Bemühungen um diese Akademie (vgl. FREUDE, FELIX: *Die Kaiserlich-franciscische Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Augsburg*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 34, 1908, S. 1–132. – BUSHART 1989, S. 340 ff.). Parallel dazu wurde 1778 eine Reform der reichsstädtischen Akademie, deren Initiator Paul von Stetten d. J. war, eingeleitet und die „Gesellschaft zur Ermunterung der Künste“ gegründet, welcher Huber als Mitglied angehörte.

¹¹²¹ Vgl. HUBER 1817, S. 359.

HUBERS KLASSIZISTISCHE KIRCHENAUSZIERUNGEN MIT FINGIERTEM STUCK DER 1790ER JAHRE – EINE CHARAKTERISIERUNG

Anhand der überlieferten, weil schriftlich geführten Vertragsverhandlungen über die Ausmalung der Täfertinger Pfarrkirche im Auftrag der Augsburger Hospitalstiftung zum Hl. Geist soll exemplarisch Hubers Kunstverständnis verdeutlicht werden. Der erste, vorläufige „Überschlag“¹¹²² vom April 1791 enthält drei Varianten. In der ersten empfiehlt der Augsburger, die bestehende Stuckierung abzuschlagen und „nach dem heitigen Geschmacke mit gut gemahlter Stuckador Arbeit, und denen dazu gehörigen Platfontz zubemahlen“, wobei er die „gantze innere Verzierung“ – „eine schöne, gut, und dauerhafte Arbeit“ – alleine ausführt und keinerlei zusätzliche Kosten anfallen. Dagegen umfasst die zweite Alternative die Ausmalung des Langhauses und des Chorraumes „mit gemahlter Stuckator Arbeit, und zwey Platfontz bis auf das Gesimse“ sowie die dritte lediglich „zwey Platfontz ohne die dazu benötigte gemachte Stuckator Arbeit“. In der anschließenden Erläuterung empfiehlt Huber den Auftraggebern den „ersten Überschlage, welcher im Grunde der wolfeileste ist“, mit der Begründung, dass sich außer den Kosten für die Malerei keine weiteren ergeben würden. Zudem verweist er im Falle der zweiten und dritten Variante auf die Problematik, „wan die Stuckator Arbeit nicht bis auf das Gesims gemahlen würde, eine zu der unter dem Gesimse überhaften Arbeit passende Stuckator Arbeit verfertigen, und was unter deme ist ausbesseren zulassen“, sowie die sich daraus ergebenden erheblichen Zusatzkosten für den Stuckator. Doch abgesehen von den bedeutend höheren Kosten würde letztendlich in den letzten beiden Fällen „eine Arbeit ohne allen Geschmack“ entstehen.¹¹²³ Schließlich setzte sich Huber durch und „die gantze Kirche [wurde] von oben bis unten mit gut und schön gemahlter Stucator Arbeit und denen zweyn dazugehörigen Platfontz“¹¹²⁴ ausgemalt. Diesbezüglich stehen die Täfertinger Dekorationsmalereien exemplarisch für die sakralen Auszierungen der 1790er Jahre, die sich durch einen völligen Verzicht auf plastische Architekturelemente und Stuckdekoration respektive durch den Ersatz der Innenausstattung mittels einer täuschend echt erscheinenden Kulissenmalerei¹¹²⁵ auszeichnen.¹¹²⁶ Mit diesen Innenraum-Neugestaltungen steht die dem Zeitgeist entsprechende Forderung Hubers nach einer Beseitigung der bestehenden

¹¹²² StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Überschlag Hubers vom April 1791.

¹¹²³ Ebenda.

¹¹²⁴ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Überschlag Hubers vom 10. Mai 1791.

¹¹²⁵ Vgl. NESTLER 1994, S. 154.

¹¹²⁶ Mit Ausnahme von Stockheim (F XIX), wo die Bemalung der Gewölbe- und Wandflächen oberhalb der stuckierten Wandpilaster ansetzt. Daneben sind im Chorraum von Haselbach (F XXII) plastisch stuckierte Kämpferkonsolen am Chorbogen und am Ansatz des Stichkappengewölbes existent.

Stuckierung in Verbindung.¹¹²⁷ Vielmehr überzeugen diese Kirchengauszierungen durch eine „von oben bis unten (...) gut und schön gemahlte Stucator Arbeit“¹¹²⁸, welche in Weiß-Grau-Blaugrünem-Farbdreiklang und klassizistischen Ornamentformen Wände und Decke gleichermaßen überzieht. Dabei besteht Hubers Interpretation der Deckenzone mit illusionistischen Mitteln darin, dass er versucht, an der Flachdecke der Saalräume einen zentralen Plafond auszusondern, in welchem sich ein großes, ovales, jochübergreifendes Deckenbild in goldenem Rahmen befindet.¹¹²⁹ In der Regel setzt über den illusionistischen Fensterumrandungen ein verkröpftes, teils umlaufendes Kranzgesims an, auf welchem die den zentralen Plafond einrahmenden Gurtbögen fußen (z. B. Täferlingen, Haselbach).¹¹³⁰ Dagegen folgt Huber in den Chorräumen streng den architektonischen Gegebenheiten der gotischen StICKKappengewölbe, zieht die Kanten der StICKkappen, Zwickelfelder und Gurtbögen mit glatten Stuckbändern nach und scheidet an den Gewölbescheiteln Tondi als Bildfelder aus.¹¹³¹

Die Wand- und Deckenflächen überziehenden Illusionsmalereien sind zentralperspektivisch angelegt und auf den Mittelpunkt der Saalräume hin ausgerichtet. Von Bergheim ausgehend sind die Wandflächen in hellem, kühlem Blaugrün, die Deckenflächen in zart gelblich getöntem Weiß gehalten. Die sehr plastisch wirkende Stuckmalerei der Fensterumrandungen, Kranzgesimse, Chorbogenprofilierungen, Gurtbögen u. a. ist in schattierten Abstufungen von Braungrau gehalten. Dieses Farbsystem wird an den nachfolgenden Auszierungen in Form weißer Wand- und hellgrün getönter Deckenflächen abgewandelt. Zudem wird die dezente Farbgebung durch ein kräftiges Goldocker, insbesondere an Gurtbogenfüllungen und Deckenbildrahmen, intensiviert.¹¹³²

¹¹²⁷ Nachweislich in Täferlingen (F XVIII) sowie in Haselbach (F XXII). Dort ist an der StICKkappe hinter dem Hochaltar noch die barocke Stuckierung fragmentarisch erhalten.

¹¹²⁸ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Überslag Hubers vom 10. Mai 1791.

¹¹²⁹ Bergheim (F XVII) bildet bezüglich der der Jochgliederung folgenden Deckeneinteilung sowie der weiß-grauen Stuckrahmen eine Ausnahme.

¹¹³⁰ Die Schlipsheimer (F XX) und Stockheimer (F XIX) Deckengliederungen entbehren Gurtbögen. Zudem setzt in Stockheim das Kranzgesims anstelle der Fensterumrandungen über Scheidarkaden und trennenden Gurtbögen an. In Bergheim (F XVII) wird das Kranzgesims von überschneidenden Fensterrundbögen unterbrochen.

¹¹³¹ Eine Ausnahme bildet die Flachtonne von Täferlingen (F XVIII) mit querrechteckigem Deckenbild.

¹¹³² In diesem Kolorit entspricht Hubers Illusionsmalerei jener von Martin Knoller in Anras (1754), Ettal (1769) und Neresheim (1770–75), von Joseph Schöpf in Asbach (1784) sowie auch von Konrad Huber in Burgau (1790) und Ingstetten (1791).

Konstante Elemente dieser scheinplastischen Quadraturmalereien bilden Fensterumrandungen ¹¹³³, verkröpfte, teilweise umlaufende Kranzgesimse ¹¹³⁴, Gurtbögen ¹¹³⁵, Chorbogenprofilierungen, Wappen- und Inschriftkartuschen ¹¹³⁶ sowie Blindfenster ¹¹³⁷ bzw. -oratorium neben jochübergreifenden, ovalen Deckenbildern mit gemalten Rahmen vor blaugrün getönten Deckenflächen ¹¹³⁸. Grundsätzlich werden die Fensterbekrönungen, Kranzgesimse, Gurtbögen, Deckenflächen mit Deckenbildern und Stichkappen u. a. einheitlich von glatten, weißen Stuckbändern begleitet. ¹¹³⁹ Tiefer liegende Deckenflächen sind überwiegend mit Astragalstab eingefasst, blaugrün getönt und mit fingiertem Stuck unterschiedlicher Reliefhöhe (wie Laubkränze, Scheibenrosetten u. a.) besetzt. Die Gurt- und Chorbögen sowie auch die Stockheimer Stichkappen sind mit Brokatimitationen in Goldocker verziert. ¹¹⁴⁰ Der ornamentale Motivschatz des fingierten Stucks zeigt filigrane Kränze aus Blattzweigen, Palmblättern und Schleifen in tektonisch unbesetzten Feldern, Scheiben- und Akanthusrosetten, Perlschnüre, scheibenförmige Agraffen mit seitlichen Akanthusknospenranken über den Fenstern und Frucht- und Blattfestons. Die Bilderrahmen sind als stilisierte Akanthusblattstäbe ¹¹⁴¹ (der Hauptfresken) sowie als umwickelte Rundstäbe mit Perlschnur (Chortondi) gestaltet.

Das oben beschriebene System sowie die Dekorationselemente der Quadratur- und Stuckatur-Arbeit sind bei den Werken der 1790er Jahre identisch und lassen die sakralen Auszierungen beliebig austauschbar erscheinen. ¹¹⁴² Die Malereien entsprechen sich in Detailausbildung und Kolorit und bezeichnen eine entwicklungsgeschichtliche Phase im Œuvre Hubers. ¹¹⁴³ Das Formengut dieser klassizistischen Architekturmalerei

¹¹³³ Fensterumrandungen in Form stilisierter Ädikularahmen auf Sohlbänken. Die Fensterrahmen von Schlipsheim (F XX), Stockheim (F XIX) und Haselbach (F XXII) tragen mittig und seitlich kreisrunde Profilleisten.

¹¹³⁴ Mit Ausnahme der durch die Fensterrundbögen getrennten Gesimsabschnitte in Bergheim (F XVII). Die Gesimse in Täferlingen (F XVIII) und Haselbach (F XXII) zeichnen sich durch eine Akanthusblattverzierung aus.

¹¹³⁵ In Schlipsheim (F XX) sowie auch im Langhaus von Stockheim (F XIX) gibt es keine deckenüberspannenden Gurtbögen.

¹¹³⁶ Wie z. B. in Bergheim, Täferlingen und Haselbach (F XVII, F XVIII, F XXII).

¹¹³⁷ Lediglich in Stockheim (F XIX) gibt es keine Scheinfenster.

¹¹³⁸ In Bergheim (F XVII) dagegen folgt die Deckenaufteilung der Jochgliederung. Zudem sind die Deckenflächen Hellgelb getönt.

¹¹³⁹ Diese sind mit Ausnahme von den hellgrün getönten Stuckbändern Bergheims (F XVII) weiß-grau gefärbt und heben sich dadurch von den blaugrünen Deckenflächen ab.

¹¹⁴⁰ Lediglich die ornamentalen Brokate in Bergheim (F XVII) sind in Grauabstufungen ausgeführt. Zudem sind auch die Stichkappen von Bergheim wie die Gewölbeflächen blaugrün gefasst.

¹¹⁴¹ In Täferlingen (F XVIII) ist der Akanthusblattstab zusätzlich mit einer Perlschnur umwunden.

¹¹⁴² Ebenso wie beim Figurenpersonal schöpft Huber auch im architektonisch-dekorativen Bereich aus einem Formenkanon, der kaum verändert wird.

¹¹⁴³ Wenngleich in Stockheim (F XIX) die Malerei über plastischen Gebälkstücken ansetzt; hierbei handelt es sich um eine Stilstufe mit Pfaffenhausen (F XI).

ist bereits in Täferlingen (F XVIII) zum Großteil ausgebildet.¹¹⁴⁴ Jedoch verweisen die geohrten Fensterrahmen auf Sohlbänken mit mittig und seitlich kreisrunden Profileisten, Medaillons mit seitlich herabhängenden Festons, Akanthusrosetten sowie die glatten Stuckbänder auf die rund ein Jahrzehnt früher entstandene Fassadenmalerei am Obstmarkt 1 (FvF III). Auch die Duttonsteiner Raumschöpfungen (F XII) nehmen in den scheibengeteilten Wandpanneaus, Stuckbändern sowie dem kühlen Blaugrün Stilmerkmale der illusionistischen Architekturmalereien der 1790er Jahre vorweg.

Diese ausschließlich aus Malerei bestehenden Dekorationen, die keinerlei Stuckaturen aufweisen, Architekturelemente illusionieren, Stuckornamente in Grisaille wiedergeben und große, gerahmte Deckenbilder zeigen, bestimmen das Erscheinungsbild der Kirchenräume. Die Architekturmalerei an den Wandflächen erfüllt in Form von Fensterumrahmungen oder als Ersatz für nicht vorhandene Fenster oder Oratoriumsöffnungen eine zurückhaltende Funktion, wobei das illusionistische Element auf ein Minimum beschränkt bleibt. Dagegen ist die Architekturmalerei an den Gewölben reicher ausgebildet, bleibt aber in ihrer lichten Farbigkeit den Decken- und Wandmalereien untergeordnet.¹¹⁴⁵ Grundsätzlich sind die illusionierten Architekturglieder und Rahmenelemente eindeutig auf die tatsächlich existierende tektonische Struktur bezogen (z. B. werden über Wandpfeilern Gurtbögen angesetzt). Die Quadratur- und Stuckatur-Malereien überhöhen die Realarchitektur illusionistisch, dienen jedoch weder einer Erweiterung nach oben noch der Vermittlung zwischen Architektur und Bild. Innerhalb dieses illusionierenden, jedoch den Realraum bestätigenden Dekorationssystems nimmt das Deckenbild immer mehr den Charakter eines autonomen Tafelbildes an. Die Deckenfresken sind klar von der Architektur abgegrenzt und werden als solche präsentiert.

Wie im Barock und Rokoko so wurde auch im Klassizismus die besondere Leistungsfähigkeit des fingierten Stucks, die ihn zum systemstützenden Medium der Deckenmalerei werden ließ, geschätzt. Bei Hubers Zeitgenossen (z. B. Knoller in Neresheim) ging die Funktion des fingierten Stucks weit über den Gedanken des bloßen „Ersatzes“ hinaus. Vielmehr suchte Knoller in der Täuschung durch fingierten Stuck die Konkurrenz zum plastischen Stuck, denn: „Künstlichkeit“ zu zeigen, blieb aber genauso auch für die Klassizisten ein Ziel, um Kunstfertigkeit und Kunstwert überhaupt zu betonen.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁴ Mit Ausnahme der filigranen Lorbeerkränze, die erstmals in Schlipsheim (F XX) vertreten sind.

¹¹⁴⁵ Vgl. NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 395.

¹¹⁴⁶ Vgl. KUPFERSCHMIED 2008, S. 83.

Die zwischen 1790 und 1794 entstandenen Kirchengrauzierungen sind aufgrund der Kombination des klassizistischen Deckensystems mit den klaren Kompositionen der Deckenbilder von einer einheitlichen, klaren Raumbildung geprägt. Dabei war Huber maßgeblich an der Innenraumgestaltung dieser klassizistischen Kirchenräume beteiligt und fungierte als „Raumkünstler“. Jedoch gingen Hubers Kompetenzen nicht so weit, dass er, wie der kurtrierische Hofmaler Januarius Zick in Wiblingen (1778–80) oder der fürstbischöfliche Hofbildhauer Ignaz Wilhelm Verhelst in Pfaffenhausen (1782), als „Bau- und Verzierungsdirektor“ tätig war.¹¹⁴⁷

1.4.1.1 Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius (F XVII)

Am südwestlichen Rand der Augsburger Stadtgrenze liegt das Dorf Bergheim. Die Pfarrkirche St. Remigius – ein barocker Neubau von 1692 mit spätgotischem Chor – wurde 1789–92 im Sinne des frühen Klassizismus architektonisch umgeformt. Der neu gestaltete Innenraum erhielt als kostbaren Schmuck eine freskierte Auszierung der gesamten Raumschale durch Huber. Neben den Deckenfresken in Chor und Langhaus sowie der „sämtlich gemalte[n] Quadrator und Stuccator Arbeit“¹¹⁴⁸ sind drei Altäre mit Aufbauten und Gemälden Bestandteil dieser Ausmalung. Aufgrund der Kombination des klassizistischen Deckensystems mit den klaren, zartfarbigen Kompositionen der Deckenbilder und der freskierten Seitenaltäre ergibt sich eine einheitliche, klassizistische Raumbildung. Dafür wurde Huber von den Fuggern zu Wellenburg, den weltlichen Grundherren, mit 440 Gulden entlohnt. Die Quittung Hubers vom 25. November 1790 bestätigt die Vollendung sämtlicher Arbeiten, die Signatur am unteren Rand des mittleren Bildfeldes jedoch verweist in das Jahr 1791: „J A H (ligiert) uber. P. 1791.“¹¹⁴⁹

Mehr als fünfzehn Jahre später sollte Huber erneut für die Bergheimer Pfarrkirche tätig werden. Im Auftrag des „fürstlich babenhausischen Herrn Hofrath von Beck in Wöllenburg“ schuf er 1806 fünfzehn Kreuzwegbilder, die noch heute die Langhauswände zieren.¹¹⁵⁰

Die Innenraumgestaltung des dreijochigen Langhauses mit ausgerundeten Ostecken und Flachdecke sowie eingezogenem, zweijochigem Chor mit spätgotischem Netzgewölbe

¹¹⁴⁷ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es üblich, dass dem Maler oder Bildhauer die Oberleitung über den gesamten Bau übertragen wurde.

¹¹⁴⁸ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe, Quittung von Huber vom 25. November 1790, die Ausmalung der Pfarrkirche in Bergheim betreffend.

¹¹⁴⁹ Vgl. Ebenda.

¹¹⁵⁰ Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G51–G65.

und 5/8-Schluß zeichnet sich durch einen totalen Verzicht auf Stuckierung und plastische Architekturelemente aus. Der ungegliederte Raum erhielt durch die freskale Auszierung mit fingiertem Stuck in zartem Blaugrün, Hellgelb und Grau eine architektonische Strukturierung und gliedernde Akzente. Diese nehmen die tektonische Struktur auf und folgen in der Aufteilung des Langhauses durch Gurtbögen in drei Joche der durch die Fensterachsen vorgegebenen Gliederung. In dieses gemalte Architektursystem der Langhausdecke sind drei Bildfelder mit Allegorien der christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung eingepasst.¹¹⁵¹ Mit Ausnahme der alternierenden Rahmenform sowie der differierenden Ausrichtung sind diese einheitlich einansichtig, tafelbildartig konzipiert und klar von der Architektur abgegrenzt.¹¹⁵² Innerhalb reiner Himmelsräume sind im Zentrum Frauenfiguren mit Draperien in Symbolfarben sowie Attribute präsentierende Putten vor ockerbraunen Wolken und himmelsblauen Durchblicken arrangiert.

Über der Orgelempore ist die Allegorie der Hoffnung dargestellt (F XVII, A). Spes wird durch eine grüne Draperie und das geläufige Attribut des Ankers (Hebr 6,19) gekennzeichnet. Er ist Symbol für die Hoffnung des Gläubigen auf die himmlische Seeligkeit. In ihrem Rücken spielen zwei Putten mit einem im Käfig gefangenen Vogel. Dieses Motiv verweist auf die „auf Erlösung hoffende Seele, im Zustande der Bedrängnis oder des Fegfeuers“¹¹⁵³. In diesem Zusammenhang deutet der linke Putto auf Spes als die Quelle der Erlösung.

Das mittlere, querovale Bildfeld ist der Allegorie der Liebe gewidmet (F XVII, B). Caritas ist durch ein flammendes Herz und eine rote Draperie ausgezeichnet. Die zur Brust erhobene rechte Hand sowie das Flammensymbol weisen auf die Gottesliebe (caritas dei). Zu ihren Füßen erscheint ein Puttenpaar, das ein zweites Herz durch ein vorgehaltenes Brennglas „mit dem Sonnenstrahl der höheren Liebe“¹¹⁵⁴ entzündet. Das flammende Herz und das Brennglas sind „Sinnbild für die sich vermehrende und

¹¹⁵¹ Das jochübergreifende Plafondgemälde, das im Früh- und Hauptwerk überwiegt, wird hier von tafelbildartigen Einzelbildern – der Jochgliederung folgend – abgelöst. Während in Dorfen (F XV, A, B, C) und Wiedergeltingen (F XVI, B1–B3) die jochweise Unterteilung durch die architektonischen Bedingungen gegeben war, wählte Huber in Bergheim bewusst eine jochweise Gliederung der Langhausdecke. Er kehrte jedoch zum jochübergreifenden, figurenreichen Plafondfresko, auch in Fällen, in welchen die Aufteilung der Deckenfläche in seinen Händen lag, zurück.

¹¹⁵² Das mittlere Bildfeld ist von querovalet, das östliche und westliche von querrechteckigem Format. Dabei hat die westliche Allegorie der Hoffnung ihre Basis im Westen, dagegen die mittlere und östliche Allegorie der Liebe und des Glaubens im Osten.

¹¹⁵³ KUHN 1990, S. 48.

¹¹⁵⁴ Ebenda.

wachsende Liebe“¹¹⁵⁵. Wiederum verweist einer der Putten auf Caritas, das tugendhafte Vorbild.

Daran schließt sich östlich, über dem Chorbogen, die Allegorie des Glaubens an (F XVII, C). Fides (ecclesia) wird durch die Attribute Kreuz, Kelch und Buch sowie eine blaue Draperie charakterisiert.¹¹⁵⁶

Diese schlichten Kompositionen zeichnen sich durch eine Reduzierung des Personals auf ein Minimum und eine damit verbundene Konzentration auf die weiblichen Tugendallegorien im Zentrum aus. Besonders eindrucksvoll sind „die zarten, einfühlsamen Frauenportraits“¹¹⁵⁷ sowie die „stilvoll verhaltene Gestik“¹¹⁵⁸, mit welcher die Figuren agieren. Zudem werden durch die ausdrucksstarken, bedeutungsvollen Gesten, neben den Attributen und Symbolfarben, die allegorisierten Tugenden – das erwartungsvolle Hoffen, die bedingungslos flammende Liebe, der standhafte Glauben – betont. Die begleitenden Nebenszenen der Puttenpaare, die „erzählerisch-darstellenden Charakter“¹¹⁵⁹ haben, dokumentieren Hubers Erzählfreude, welche zur Auflockerung der strengen Monumentalität beiträgt. In ihrer Klarheit und Einfachheit sind die Deckengemälde von direkter, eindringlicher Wirkung. Die ganzfigurigen weiblichen Allegorien wenden sich innerhalb dieses kleinen, intimen Sakralraumes „ohne Umschweif an den Beschauer und fordern von ihm die Einübung der richtigen Haltung an diesem Ort“¹¹⁶⁰. Ebenso wie der italienische Historiker und Reformdenker Lodovico Antonio Muratori (1673–1750) im „Unterricht von der wahren Andacht“ (1782)¹¹⁶¹ so mahnen auch Hubers Deckenbilder den Gläubigen zur Tugendübung. Im Sinne

¹¹⁵⁵ FISCHER, UNDINE: *Inventarliste und Baudokumentation. Kath. Pfarrkirche Sankt Remigius in Bergheim (Dekanat Augsburg Süd/ Stadt Augsburg)*, Haldenwang 2002/03, S. 83.

¹¹⁵⁶ Das Kreuz zeigt an, dass der Glaube an den gekreuzigten Christus Mittelpunkt der christlichen Lehre ist. Der Kelch steht für das Altarsakrament, Kernstück des christlichen Glaubens, und mit dem Buch ist die Heilige Schrift gemeint.

¹¹⁵⁷ FISCHER 2002/03, S. 78.

¹¹⁵⁸ Ebenda.

¹¹⁵⁹ Ebenda.

¹¹⁶⁰ HABIG 1971, S. 152.

¹¹⁶¹ „(...) müssen wir bekennen, daß diese himmlischen Tugenden in uns eingeschlafen, krank oder gar tod sind, und wenn wir nicht bedacht sind, sie von Zeit zu Zeit in uns zu erwecken, und anzufrischen; so werden wir nie Gott unsrem Herrn in Heiligkeit und Gerechtigkeit recht dienen, sondern in Gefahr gerathen, dasjenige auf ewig zu verliehren, was wir unsrer Aussage nach glauben, und von ihm in jener Welt hoffen. Wir müssen also dieses wohl behalten, daß die Uebung des Glaubens, der Hofnung, und der Liebe gegen Gott uns sowohl höchst nützlich als nothwendig sey, das Leben des Geistes zu ernähren und zu stärken; auch daß wir täglich, oder wenigstens öfters (...) dergleichen Uebungen machen und Gott bitten sollen, daß er uns diese Tugenden, als die Quelle aller andern gnädigst mittheilen, oder in uns vermehren wolle. Die heiligen Apostel selbst (...) batten ihn doch: (a) Er wolle in ihnen den Glauben vermehren; (...) (b) Er wolle sie erfüllen mit aller Freude und Frieden in Glauben: auf daß sie die Vollkommenheit haben in der Hoffnung, und in der Kraft des heiligen Geistes, (...) (c) daß Er ihre Herzen richten wolle in der Liebe Gottes, und Geduld Christi. (...)“ (MURATORI, LODOVICO ANTONIO: *Unterricht von der wahren Andacht*, Wien 1782, S. 57 f.). Ab 1751 erschienen zahlreiche deutsche Ausgaben von der wahren Andacht des Christen.

Muratoris, der eine Vermittlung dieser drei wichtigen Tugenden durch die Prediger in Form von deutlichen Erklärungen und deutscher Auslegung forderte, sind die Bergheimer Deckenbilder als bildliche Erklärung zu interpretieren. Der Gläubige wird an die Ausübung der theologischen Tugenden¹¹⁶², die den Weg zur ewigen Seligkeit weisen, erinnert.

Die christlichen Tugenden galten seit dem Altertum als Maßstab religiös-sittlichen Verhaltens. In der barocken Deckenmalerei dienten sie der Glorifizierung der Heiligen und Herrschergestalten. Dabei waren sie Bestandteil eines umfangreichen allegorischen Bildprogramms, hatten wenig Eigenbedeutung und traten lediglich als Begleitfiguren auf. Dagegen erscheinen die Virtutes hier als eigenständiges Thema, ohne ins Bild gesetzte Zuordnung, und bilden das Hauptthema der Langhaus-Ausstattung.¹¹⁶³ Hochaltar und Tabernakel bilden den ikonologischen Bezugspunkt.¹¹⁶⁴ Eine derartige Vereinfachung der Ikonologie ist bezeichnend für die Spätphase der barocken Deckenmalerei. Im Allgemeinen ist die allegorische Tugendtrias in der Ikonologie des 18. Jahrhunderts dahingehend zu deuten, dass „Glaube, Hoffnung und Liebe (...) den Gläubigen zur Gemeinschaft mit den vorbildlichen Heiligen und zur Verehrung des eucharistischen Sakramentes führen“¹¹⁶⁵ sollen.

Bereits 1787 hatte Huber in Wiedergeltingen (F XVI, B1–3) die Virtutes als selbständiges Thema für die Chordeckenbilder gewählt, wobei die Trennung in Einzelbilder, die Attributauswahl sowie die Symbolfarben übereinstimmen. Unterschiede ergeben sich in der veränderten Reihenfolge, unter Beibehaltung der Fides im Osten, den erzählerischen Putten-Nebengruppen sowie in den ganzfigurigen Frauengestalten anstelle von Putten. Ihre formalen Vorläufer haben die Bergheimer Tugendallegorien jedoch in den Allegorien der klösterlichen Virtutes im Ochsenhausener Kapitelsaal (F XIIIb, K1–K4).¹¹⁶⁶

¹¹⁶² Spes, die Hoffnung des Glaubenden auf himmlische Seeligkeit. Caritas, die Liebe zu Gott und zum Nächsten, als das höchste Gebot der Lehre Christi und der Apostel sowie die höchste Tugend, die das Fundament und die Wurzel alles Guten genannt wird. In Fides ist die Glaubensfähigkeit als solche sowie die Glaubensüberzeugung des Einzelnen vereint.

¹¹⁶³ Neben Bergheim sind z. B. die Langhausfresken von St. Georg in Bayersoien (um 1780), vermutlich von Franz Seraph Zwinck, die Chorfresken von St. Peter und Paul zu Drosendorf a. d. Rhaya (1780, Niederösterreich) von Lukas Stipperger, die Fresken in der Ursuskathedrale in Solothurn (1783, Schweiz) von Domenico Pozzi sowie auch die drei Langhausdeckenbilder in der Pfarrkirche St. Veit in Krems (1787) von Martin Johann Schmidt (gen. Kremers Schmidt) als Beispiele anzuführen (vgl. HABIG 1971, S. 153).

¹¹⁶⁴ Vgl. HABIG 1971, S. 152.

¹¹⁶⁵ Ebenda, S. 153.

¹¹⁶⁶ Übereinstimmend sind die Einzelbilder mit Frauengestalten als zentrale Hauptfiguren mit begleitenden Putten vor ockerbraunen Wolkengründen und hellblauen Durchblicken.

Den Chordeckenscheitel ziert ein längsoval es Hauptschild mit der Darstellung der Verehrung des Apokalyptischen Lammes (Apoc 5; F XVII, D). Den Tugendallegorien vergleichbar handelt es sich ebenfalls um einen einansichtigen Himmelsraum von tafelbildartiger Anlage. Das auf dem Buch mit den sieben Siegeln stehende apokalyptische Lamm nimmt das Zentrum des dichten Wolkengrundes ein. Das englische Gefolge ist, die untere Bildhälfte füllend, inzensierend, anbetend und verehrend darum gruppiert. In der oberen Hälfte öffnet sich die Wolkendecke in einem hellblauen, von Putten gesäumten Durchblick. Durch dieses zartblaue Wolkenloch wird, anstelle einer strahlenden Gloriole, die ideelle Verbindung zum Himmel und Transzendenz angedeutet.¹¹⁶⁷

In der klaren einfachen Komposition mit Betonung des Zentrums als ideellem Mittelpunkt, der ausgewogenen Verteilung der Figuren sowie dem Bildgrund in Form eines dichten, ocker-braun bis grau-violett getönten Wolkenteppichs mit geringen hellblauen Durchblicken und der farblichen Akzentuierung an Draperien weisen die Bergheimer Deckenfresken verwandte Kompositionsprinzipien auf. Dabei ist insbesondere beim Chordeckenbild der Wolkengrund extrem verdichtet und verdunkelt, wodurch er einer Hintergrundfolie gleicht. Der Himmelsraum ist fast vollständig geschlossen, nichts erinnert mehr an eine barocke Himmelsöffnung. In der Einfigurigkeit sowie der konsequenten Reduzierung des Figurenpersonals ist in den Bergheimer Fresken ein Höhepunkt erreicht, derartige Tendenzen waren in Ochsenhausen und Wiedergeltingen bereits angeklungen. Die linke Engelgruppe mit Weichrauchfass und -schiffchen ist jener des Langweider und Trugenhofener Chorfreskos (F IX und X, B) sowie der Allegorie der klösterlichen Armut von Ochsenhausen (F XIIIb, K2) ähnlich. Das apokalyptische Lamm hingegen kehrt in Baidlkirch (F XXVI, A) wieder.

In der barocken Deckenmalerei ist die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten ein sehr beliebtes Thema.¹¹⁶⁸ Entgegen der barocken Darstellungstradition¹¹⁶⁹ verzichtete Huber auf jegliches Figurenpersonal und Beiwerk. Er reduzierte das Bildsujet auf ein

¹¹⁶⁷ Vgl. FISCHER 2002/03, S. 80 f.

¹¹⁶⁸ Beispiele sind von Cosmas Damian Asam im Freisinger Dom (1723/24) und von Josef Mages in Oberschönenfeld (1768) u. a. anzuführen.

¹¹⁶⁹ Es existieren verschiedene Darstellungstypen: Das Lamm, umgeben von den Evangelistensymbolen, wird von den 24 Ältesten oder einer großen Menschenmenge angebetet. Häufig sitzen Gottvater oder Christus auf einem Thron, mit dem Lamm zu Füßen. Ein anderes Motiv zeigt das Lamm auf dem Berge Zion, von dessen Fuß die vier Paradiesflüsse ausgehen, umgeben von den Chören der Auserwählten. Bei diesen Darstellungen ist das Lamm liegend auf dem siebenfach versiegelten Buch gegeben. Häufig ist die Darstellung als Opferlamm, aus dessen Wunden Blutstrahlen strömen. Teilweise trägt das Lamm die Kreuzfahne, wie der auferstandene Christus, als Symbol der Erlösung.

Mindestmaß, den ideellen Kern – das Agnus Dei – und fügte lediglich Anbetungsengel bei. Die Verehrung des apokalyptischen Lammes ist oberhalb des Altares, dem Ort der Anbetung des geopfertem Gotteslammes im Messopfer und in der geweihten Hostie, verbildlicht.¹¹⁷⁰ Das apokalyptische Lamm, das allein würdig ist, das Buch mit den sieben Siegeln zu öffnen, ist Sinnbild für den geopfertem und siegreich auferstandenen Christus und bezeichnet als Bild über dem Altar die Eucharistie.¹¹⁷¹ In der bewussten Darstellung eines siegreichen, triumphierenden Lammes wird auf den auferstandenen, siegreichen Christus sowie darüber hinaus auf den Erlösungsgedanken verwiesen.¹¹⁷²

In der konstatierten Reinheit, die ihren Ausdruck – sowohl thematisch als auch formal – in einer radikalen Reduzierung auf das Wesentlichste findet, ist in den Bergheimer Deckenbildern eine Reaktion auf reformerische Bemühungen um die Sakralkunst zu verzeichnen. Auf Clemens Wenzeslaus wurde in diesem Kontext bereits verwiesen. In diesem Zusammenhang sind auch die Forderungen des Historikers und Schriftstellers Lorenz Westenrieder (1748–1829) zu verstehen. Er forderte, dass „Bilder des höchsten und erhabenen Stils (...) in einem Zustand von Ruh und Sittsamkeit [erscheinen sollten], welcher nicht nur der Schönheit vorteilhaft, sondern auch dem Begriff eines weisen Wesens am angemessensten ist“¹¹⁷³. Weiter postulierte er, „was nicht dazu dient, die Hauptabsicht zu befördern (...), soll weggehoben und dafür das Wesentliche desto sorgfältiger in Acht genommen werden“¹¹⁷⁴. Vor dem Hintergrund derartiger zeitgenössischer Ideale sind die einfachen, reduzierten Kompositionen Hubers zu interpretieren.

Zur Zeit der Aufklärung wurde das Werk von seinem Inhalt her gerechtfertigt und Wahrheit in Darstellung und Aussage gefordert. Dabei galt das Gefühl als eine für die religiöse Erkenntnis entscheidende Instanz. Entgegen der im Barock und Rokoko differenzierten Darstellung der Affekte wurde eine Darstellungsweise, die den Betrachter zur Einfühlung aufforderte, erwartet. Der Betrachter sollte vom Gefühl her die Handlung und Aussage des Bildes erfassen, in ihm eine religiöse Empfindung geweckt werden.¹¹⁷⁵ Insbesondere die einfigurigen Kompositionen der Tugendallegorien entsprechen diesen Forderungen, indem sie vom Betrachter

¹¹⁷⁰ In der Darstellung über dem Altarraum steht Huber in der Tradition der barocken Deckenmalerei, z. B. wie Zimmermann in Neumünster (1732) oder Günther in Amorbach (1745/47).

¹¹⁷¹ Vgl. LCI, Bd. 2, s. v. Eucharistie, S. 688; Bd. 3, s. v. Lamm, S. 7.

¹¹⁷² Dieser Moment hätte durch die Kreuzfahne, dem Symbol der Erlösung, zusätzlich hervorgehoben werden können.

¹¹⁷³ WESTENRIEDER, LORENZ: *Jahrbuch der Menschengeschichte*, Bd. 1, 1. Theil, München 1782, S. 153.

¹¹⁷⁴ WESTENRIEDER, LORENZ: *Jahrbuch der Menschengeschichte*, Bd. 1, 2. Theil, München 1783, S. 185.

¹¹⁷⁵ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 148.

Konzentration und geistige Versenkung fordern.¹¹⁷⁶ Der Gläubige soll in den als Schaubildern präsentierten Deckenbildern lesen. Sie „wollen Betrachtung, Belehrung und Erbauung bieten“¹¹⁷⁷. Dieser Anspruch resultiert aus der besonderen Gestaltungsweise, die wie folgt zusammengefasst werden kann: Die von der Architektur klar abgegrenzten Deckenbilder erscheinen als an die Wand gehängte Gemälde. In dieser tafelbildartigen Anlage sind die Figuren frontalansichtig gestaltet und die Bildauffassung ist absolut antiillusionistisch. Dabei ist das Figurenpersonal auf ein Minimum reduziert, der ideelle Mittelpunkt betont sowie die Kompositionen grundsätzlich auf das Wesentlichste beschränkt. An die Stelle einer vielfigurigen, erzählerischen Schilderung von Heiligenlegenden ist die klare, einfache Verbildlichung allgemeiner Glaubenswahrheiten getreten, die dem Gläubigen bewusst „ohne Überschwang und Euphorie“¹¹⁷⁸ nahe gebracht werden.

Neben den Deckenbildern zählen auch „3 Altäre samt Altarblättern“¹¹⁷⁹ zur malerischen Ausstattung. Die vollständig freskierten Altaraufbauten finden sich an den abgerundeten östlichen Langhausecken sowie an der Chor-Ostwand.¹¹⁸⁰ Bei den ädikulaartigen Seitenaltären liegt über einer doppelten Sockelzone die Predella mit querrechteckiger Felderung zwischen pilasterartigen Elementen mit zopfbandverziertem Schaft und Rosettenkapitellen sowie oben abschließendem Profilgesims. Darauf erhebt sich ein eingezogener, hochrechteckiger Aufbau mit zentralem, eierstabgerahmtem Altarblatt. Über den unterhalb des Gebälks in eckigen Voluten auslaufenden Außenkanten des Retabels sitzen Rosetten mit zopffriesverzierten Gebälkstückchen, welchen im Mittelstück ein Ornamentschild vorgeblendet ist. Den oberen Abschluss bildet ein profiliertes Gebälk, auf dem anstelle eines Auszugs ein flaches Podest aufsitzt, auf welchem Heiligenattribute platziert sind. Die von klassizistischer Formensprache geprägten Altarretabel täuschen durch das hellgraue Kolorit einen Stein vor und sind insgesamt von hoher Plastizität. Auf die reale Beleuchtungssituation wird in Form der Schlagschatten Bezug genommen.¹¹⁸¹

Der linke Seitenaltar ist dem Patronatsheiligen Remigius gewidmet, der rechte Seitenaltar erinnert an die dem Märtyrer Sebastian 1690 errichtete Bruderschaft. Beide

¹¹⁷⁶ Bezeichnend dafür sind die einfigurigen Historienbilder Angelika Kauffmanns (vgl. BÜTTNER 1997, S. 148).

¹¹⁷⁷ Vgl. FISCHER 2002/03, S. 78.

¹¹⁷⁸ Ebenda.

¹¹⁷⁹ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe, Quittung Hubers vom 25. November 1790.

¹¹⁸⁰ Die gemalten Seitenaltäre waren durch 1830 aufgestellte Altäre bis 1933/34 verdeckt. Während der Innenrestaurierung wurden die plastischen Altarretabel wieder entfernt und die gemalten Altäre wiederhergestellt.

¹¹⁸¹ Beim rechten Seitenaltar von rechts sowie beim Linken von links.

Darstellungen führen die charakteristischste Begebenheit aus der Heiligenlegende vor. Im Falle des hl. Remigius die Taufe des Frankenkönigs Chlodwig, bei welcher eine Taube das fehlende Chrisam herbeibrachte, sowie die Marter des hl. Sebastian. Diese Szenen sind ebenfalls völlig auf die Heiligenfiguren konzentriert, während die Hintergrunddarstellung absolut untergeordnet ist. Im Vergleich mit dem Oberschönenfelder Altargemälde (G13) wurde der Bildausschnitt weiter in den Vordergrund gerückt, wodurch die seitlichen Frauenfiguren sowie der Märtyrerengel entfallen. Dagegen jedoch verweisen Armhaltung des Heiligen sowie die rote Draperie in der linken, vorderen Ecke auf das zwanzig Jahre früher entstandene Altarblatt. Die Bildanlage des Remigiusbildes – in Form einer vordergründigen Heiligenfigur, begleitet von einem zu Füßen auf einer Stufe sitzenden Putto – steht in der Tradition der Dorfener Seitenaltargemälde (G41, 42); die Gewandbildung des Pluviale erinnert an das Dorfener Nikolausbild (G42).

Der freskierte Hochaltar ist bis heute hinter dem bestehenden Hochaltar¹¹⁸² verborgen. Das an die Wand der Krypta gemalte Altarbild von Christus am Kreuz mit Maria und Johannes wurde 1950 entdeckt und konnte bei Restaurierungsarbeiten 1989 fotografisch festgehalten und dokumentiert werden.¹¹⁸³ Auf der Farbaufnahme ist vom Altaraufbau lediglich ein Perlstabrahmen mit Akanthusknospen zu erkennen. Zwar von größeren Ausmaßen, dürfte er jedoch in der Farbigkeit sowie dem Aufbau den beiden Seitenaltären entsprochen haben. Die Kreuzigungsszene erhielt 1806 in der zwölften Kreuzwegstation (G62) ein Pendant.¹¹⁸⁴

1.4.1.2 Täferlingen, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (F XVIII)

Ein Jahr nach der Ausmalung in Bergheim ist Huber in Täferlingen, im Nordwesten Augsburgs (Stadt Neusäß), nachzuweisen. Die dortige Pfarrei Mariä Himmelfahrt wurde 1318 in den Besitz des Domkapitels inkorporiert, das Patronatsrecht gelangte 1685 an das Augsburger Heilig-Geist-Spital.¹¹⁸⁵

¹¹⁸² Der bestehende Hochaltar (um 1740) stammt aus der 1809 abgebrochenen Kapelle St. Johann Nepomuk in Augsburg. Das Altargemälde der Muttergottes und der hll. Remigius und Radegundis, umstanden von Volk, im Hintergrund das Dorf Bergheim, Schloss Wellenburg und die Radegundiskapelle, stammt von Liberat Hundertpfund und ist um 1860 zu datieren. Der Hochaltar wurde 1828 in die Kirche gestellt.

¹¹⁸³ Vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSEEN 1994, S. 216 mit Abb. S. 217. – KUHN 1990, Farbbabb. S. 50.

¹¹⁸⁴ Jedoch wurde auf dem kleinen Ovalbild das Kreuz Christi leicht schräg gestellt, die beiden Schächerkreuze wurden hinzugefügt, der Himmel wurde braunrot verschattet sowie Maria und Johannes wurden in den nach hinten abfallenden Mittelgrund verschoben.

¹¹⁸⁵ Hiervon zeugt die große Wappenkartusche mit den Wappen der Spitalpfleger Jakob Ulrich von Holzapfel und Philipp Georg Friedrich von Rauner über dem Chorbogen.

Die im Kern spätgotische Pfarrkirche wurde Anfang des 18. Jahrhunderts umgebaut¹¹⁸⁶ und im Zuge der Errichtung des Turmoberbaus (um 1720) neu ausgestattet.¹¹⁸⁷ Bereits im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts muss sich die Pfarrkirche in einem schlechten baulichen Zustand befunden haben, da 1772 ein Umbau geplant wurde.¹¹⁸⁸ Schließlich kam es nur zu einer Reparatur der Mängel und Stuckergänzung durch Jakob Rauch. Erst 1791 erfolgte die Erneuerung des Gewölbes, vermutlich unter Leitung des Hofmaurermeisters Johann Stephan Gelb, mit malerischer Gestaltung durch Huber.¹¹⁸⁹ Über diese letzte Erneuerungs- und Ausstattungsphase sind wir gut unterrichtet. Im Zusammenhang mit der Ausmalung ist zwischen dem Pflegamt des Heilig-Geist-Spitals, dem Täfertinger Obervogt und Huber ein umfangreicher Schriftverkehr überliefert.¹¹⁹⁰

Während der Baumaßnahme fordert der Täfertinger Amtmann vom Augsburger Heilig-Geist-Spital im April 1791 bezüglich der Malerei einen „hochherrschaftliche[n] gnädige[n] Abschluß“¹¹⁹¹, mit der Feststellung

„in hiessiger Gegend giebt es auf dem Land kein Mahler, von dem sich vermuthen liesse, daß die Arbeith zu behöriger Satisfaction ausfallen dürfte, dem also das Mahlen des Langhauses wieder gnädig resolvirt würde, so dürfte meines ohnvorgreiflichen Gehorsamsten Ermessens ein Mahler aus Augsburg, der schon mehrere Kirchen gemahlen, und Geschmack besitzt, das angemessenste Subject, auch solcher um die erforderliche Eintheilung zu treffen, um so baldier hiehero zu senden seyn, als gleich nach Ostern mit der Maurer-Arbeith angefangen wird.“¹¹⁹²

Ein solcher Maler war Johann Joseph Huber. Er übersandte „Vorläufige Überschlüge die in der Defertinger PfarrKirche zuverferdigende Mahler Arbeit betreffend“, welche drei verschiedene Vorschläge mit abschließender persönlicher Erläuterung umfassen.¹¹⁹³

Von weiteren Vertragsverhandlungen zeugt der auf den zehnten Mai datierte „Unmaasgebliche Überschlag“, nach welchem Huber anbietet, „die gantze Kirche von

¹¹⁸⁶ Im Jahre 1710 wurde der Kirchenraum erhöht, die Fensteröffnungen wurden verändert sowie Dachstuhl, Sakristei und Vorzeichen neu gebaut.

¹¹⁸⁷ Die während dieser Ausstattungsphase entstandenen Stuckaturen ließ Huber abschlagen, da diese „überhaupt nur zum Aufenthalte der Vögel, Spinnen, und anderen Ungeziefers taugt“ (StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11).

¹¹⁸⁸ Dafür reichten Spitalbaumeister Leonhard Christian Mayr und Zimmermeister Johann Philipp Leibold sowie Maurermeister Andreas Holzapfel und Zimmermeister Bartholomäus Schnitzler verschiedene Risse und Überschlüge ein (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 283).

¹¹⁸⁹ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 283.

¹¹⁹⁰ Diese unveröffentlichten Akten liegen im Augsburger Stadtarchiv unter der Signatur Hospitalarchiv Tit. IV tom 11.

¹¹⁹¹ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Schriftstück vom 7. April 1791.

¹¹⁹² Ebenda.

¹¹⁹³ Siehe hierzu die Ausführungen unter 1.4.1 Klassizistische Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck (1790–94) sowie den vollständigen Wortlaut derselben, zitiert im Quellenanhang.

oben bis unten mit gut und schön gemahlter Stucator Arbeit und denen zweyn dazugehörigen Platfonten vor 600 fl.“¹¹⁹⁴ zu malen. Darüber hinaus forderte er, dass „die dazu erforderlichen Arbeitsleute sambt denen nothwendigen Bau Bedürfnüßen (...) von einer Gnädigen Herrschaft bezahlet“¹¹⁹⁵ werden und sich der Maurermeister nach seiner Leitung zu fügen habe.¹¹⁹⁶ Dem Schriftstück des Obervogtes vom 11. Mai ist die Angebotannahme durch die Hospitalstiftung und damit die Beauftragung Hubers zu entnehmen.¹¹⁹⁷ Ein Amtsbericht des Täfertinger Obervogts, „die in Rücksicht der Tefertingil. KirchenMahlerey entstandenen Anstände betref.“, welcher Differenzen zwischen dem Obervogt und dem Freskanten dokumentiert, datiert auf den 17. Juni 1791. Für die vom Obervogt geforderte Darstellung der Geburt Christi auf der linken Seite der Kirche bedingte sich Huber weitere 50 Gulden aus, da dieses Gemälde seiner Auffassung nach nicht im Akkord inbegriffen ist. Der Obervogt betont, dass er nicht im Stande sei irgendeine Forderung an Huber zu stellen, da dieser lediglich eine Skizze für das Langhausplafond angefertigt habe und „alles seiner eigenen [Hubers] Willkühr überlassen zu seyn scheint“¹¹⁹⁸. Der Bericht schließt mit der Bitte an die Spitalpfleger, sich von dem Freskanten „über die sowohl in dem Langhauß als in dem Cohr anzubringende ganze Mahlerey einen vollständigen Ausweiß“¹¹⁹⁹ vorlegen zu lassen und diesen zur pünktlichen Erfüllung seines Auftrages aufzufordern. Schließlich schuf Huber – wie im Überschlag beschrieben – neben der Auszierung mit fingiertem Stuck zwei Deckenbilder, inklusive vier Evangelistenbildnissen¹²⁰⁰, und verließ „der Kirche wiederum eine Zierde im ganzen“¹²⁰¹. Die Fresken sind im Langhausbild signiert und datiert, „*J A H (ligiert) uber. P(inxit): 1791.*“.

Die Flachtonne des Kirchenschiffes zielt ein Plafond mit der Himmelfahrt Mariens (F XVIII, A).¹²⁰² Entgegen der Dreiteilung der Bergheimer Flachdecke überspannt ein jochübergreifendes großes Bildfeld die gesamte Deckenfläche. Das einansichtige, ovale Fresko ist nach Osten zu betrachten. Die Komposition ist zweizonig aufgebaut: Über

¹¹⁹⁴ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Überschlag Hubers vom 10. Mai 1791.

¹¹⁹⁵ Ebenda.

¹¹⁹⁶ Diese Forderung zeugt von seinem Selbstverständnis als angesehener, erfolgreicher Maler und Akademiedirektor in Augsburg.

¹¹⁹⁷ Darüber hinaus verweist der Obervogt auf die im Kontrakt ungeklärten Fragen der Ausmalung des Chores, der Beschaffung der dazu erforderlichen Christhölzer sowie die Bezahlung der Zimmerleute u. a.

¹¹⁹⁸ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Brief des Obervogts vom 17. Juni 1791.

¹¹⁹⁹ Ebenda.

¹²⁰⁰ „an denen 4. Ecken des Langhauses waren ehemals die 4 Evangelisten angebracht, (...) deren Wiederherstellung aber der H Pfarrer der größeren zierde wegen bittet“ (StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Brief des Obervogts vom 17. Juni 1791).

¹²⁰¹ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Brief des Obervogts vom 17. Juni 1791.

¹²⁰² Der Blick auf das Deckenbild wird jedoch durch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Sicherung der Langhausseitenwände eingebauten eisernen Zugstangen beeinträchtigt.

dem von Aposteln umstandenen leeren Sarkophag schwebt die von Engeln getragene Gottesmutter aufwärts. Der irdische Schauplatz ist ins Freie verlegt. Abgetreppte Rasenstücke, die nach vorn zerklüftet abbrechen, und seitlich ansteigende Vordergrundrampen bilden die Handlungsbühne. Die Apostel sind in zwei Gruppen geschieden, zwischen denen zentral der Blick auf den geöffneten Sarkophag freigegeben ist. Von dem über Eck ins Bild gesetzten Steinsarkophag zieht ein Apostel das Leichentuch, der Deckel liegt am Boden und überragt die rechte Bodenrampe. Über den pathetisch bewegten, himmelwärts blickenden Apostelgestalten schwebt Maria, in Adorantenhaltung, unter englischem Geleit, vor ocker-grauem Wolkengrund gen Himmel.

Die von mäßiger Verkürzung und Untersicht geprägte Szene der Aufnahme Mariens in den Himmel ist in einen flachen Bildraum gesetzt, ohne extreme Tiefenschichtung parallel zum Betrachter ausgeführt. Die himmlische Zone nimmt den größeren Teil der Bildfläche ein, während die irdische Zone v-förmig über den östlichen Bildrand ausgebreitet ist. Diese v-förmige Vordergrundzone bildet einen dunklen Rahmen für die zentrale Apostelgruppe hinter dem Sarkophag, welche sich in lighter Ton-in-Ton-Farbigkeit davon abhebt. Die größte Helligkeit ist auf die himmelwärts strebende Gottesmutter in zarter Pastellfarbigkeit konzentriert. Dabei sind beide Gruppen in ihrer Lichtfarbigkeit aufeinander bezogen.¹²⁰³ Darüber hinaus wird die zentrale Mittelachse durch die beziehungsvolle Anordnung der auffahrenden Marienfigur über der Apostelgruppe hinter dem Steinsarkophag, zwischen welchen eine Wolkensäule vermittelt, betont. Unabhängig davon zeichnet sich die symmetrische Figurenkomposition durch „ein Streben nach Beruhigung und Gemessenheit, nach Einheit und Ausgleich, nach Übersicht und Konzentration“¹²⁰⁴ aus, wobei Paarungen und Korrespondenzen gezielt eingesetzte Bildmittel sind.

Die von Huber verfertigte „Schgize des Plavons in dem Langhause“¹²⁰⁵ zeichnet sich durch eine dramatische Beleuchtung sowie einen starken Hell-Dunkel-Kontrast aus.¹²⁰⁶

Die dunklen Vordergrundfiguren mit ihren betont ausdrucksstarken Gesten – Profil- und Rückenfiguren der in einem Zustand außerordentlicher Erregung, des Überwältigtseins und Staunens dargestellten Apostel, die zum Betrachter vermitteln – heben sich silhouettenhaft vom hellen Himmelsgrund ab. Die Marien-Engel-Gruppe bildet in Form

¹²⁰³ Vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 398.

¹²⁰⁴ KUPFERSCHMIED 2008, S. 76 f.

¹²⁰⁵ StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Brief des Obervogts vom 17. Juni 1791.

¹²⁰⁶ Öl auf Leinwand, 52 x 41 cm, Donauwörth, Sammlungen des Cassianeums. Siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Fresken, ÖS-F XVIII.

einer Glorien- bzw. Visionsdarstellung den hellsten Punkt. Bei einer Gegenüberstellung der Skizze zum ausgeführten Fresko ist die Übertragung der Figurenkomposition ohne merkliche Veränderungen zu konstatieren.¹²⁰⁷ Allerdings sind in der Lichtregie sowie in der Farbkomposition große Unterschiede festzustellen. Zunächst ist eine Abschwächung des extremen Hell-Dunkels auffällig. Auf der Ölskizze verschmelzen die irdische Zone und ein dunkles Wolkenband zu einem geschlossenen Rahmen, vor dem sich die Himmelserscheinung abhebt. Dagegen sind im Fresko die irdische und himmlische Sphäre deutlicher voneinander getrennt, wodurch die visionäre Erscheinung zurückgenommen und die Einansichtigkeit betont wird. Lediglich die Gruppe der Engel am oberen Bildrand erinnert rudimentär an den dunklen Rahmen. Diese schafft einen räumlichen Bezugspunkt und bildet den oberen Abschluss des indifferenten, geschlossenen Wolkengrundes. Des Weiteren findet die dunkle, kräftige Farbigkeit der Ölskizze im kühlen, gedämpften Kolorit des Deckenfreskos keine Entsprechung, z. B. erscheint anstelle eines kräftigen, leuchtenden Rot ein blasses, kühles Violett. Innerhalb der Farbkomposition erscheint Maria nicht in einem weißen, sondern in einem hellroten Gewand, wobei das Hellgrün der Engeldraperie den Komplementärkontrast bildet. Zudem wurde die Farbverteilung an den apostolischen Profil- und Rückenfiguren vielfach abgeändert.¹²⁰⁸

Die auffahrende Marien-Engel-Gruppe erinnert thematisch und kompositionell an das Chorkuppelfresko in Maria Dorfen (F XV, D).¹²⁰⁹ Wie nachgewiesen werden konnte, handelt es sich dabei um eine Kopie des Himmelfahrts-Kupferstichs aus der fünfteiligen Stichfolge zum Marienleben von Bergmüller (1723; Taf. 41).¹²¹⁰ In dem Trageengel sowie jenem mit Weihrauchfass wird ebenfalls eine direkte Abhängigkeit von diesem Stich deutlich.¹²¹¹ Im Vergleich mit der Vorlage hingegen mutet das Standmotiv der Gottesmutter in der geschwungenen s-Linie des Beines jedoch un gelenk an. Dagegen stehen die Gesichts- und Gewandbehandlung der Marienfigur¹²¹² bis hin zum blau-roten

¹²⁰⁷ Lediglich der Nimbus um Marias Haupt sowie der rechte Engel der Himmelfahrtsgruppe wurden nicht ins Fresko übernommen.

¹²⁰⁸ Beispielsweise wiederholt sich der Rot-Grün-Kontrast an der sitzenden Profilfigur links, anstelle von Ocker-Violett. Daneben trägt die kniende Rückenfigur rechts ein Gewand in gedämpftem Dunkelrot und Goldocker, anstelle von Dunkelblau und Orange, wobei das Blau rechts daneben an der Apostelfigur wiederkehrt.

¹²⁰⁹ Vgl. NESTLER 1994, S. 27.

¹²¹⁰ Kupferstich, 26,9 x 21,1 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G. 4971.

¹²¹¹ Wenngleich die Armhaltung des inzensierenden Engels verändert wurde sowie auch der linke Trageengel weiter nach unten gerückt ist. Zudem erweiterte Huber die Gruppe um einen Trageengel auf der rechten Seite, der Putto blieb vernachlässigt.

¹²¹² Vgl. NESTLER 1994, S. 27.

Farbakkord des Mariengewandes unter dem Einfluss der Dorfener Schöpfung. Jedoch erweiterte Huber die auf Bergmüllers Vorlage zurückgehende aufwärts strebende Marien-Engel-Gruppe in Täferlingen um die irdische Sphäre und vernachlässigte den göttlichen Lichteinfall.¹²¹³

Die Himmelfahrt Mariens ist bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eines der zentralen Themen in der barocken Freskomalerei Süddeutschlands.¹²¹⁴ Dabei wurde dieser Darstellung oft die exponierte Fläche entweder in der Mitte des Langhauses oder im Chor der Kirche eingeräumt.¹²¹⁵ Seit dem 16. Jahrhundert wird die auffahrende Maria mit Vorliebe in Verückung mit ausgebreiteten Armen und zum Himmel gerichtetem Blick über den staunenden Aposteln verbildlicht. Diese noch im 17. und 18. Jahrhundert wirksame Bildprägung hat Tizian mit dem Altargemälde (1516–18) in der venezianischen Frari-Kirche, Santa Maria dei Frari, geschaffen. Auch Huber verwandte in der mit ausgebreiteten Armen emporschwebenden und von Engeln getragenen Maria und der den leeren Sarkophag umstehenden Apostel diesen traditionellen Typ. Entgegen barocker Darstellungen jedoch vereinfachte Huber die Komposition, beschränkte die Fülle der Gestalten und hob den gedanklichen Kern deutlicher heraus. In diesem Zusammenhang ist auf die Weisung Anton Raphael Mengs, die Gemälde nicht „mit einer Menge von Figuren“ anzufüllen, „ohne zu fragen, ob sie sich auch zur Geschichte schicken oder nicht“¹²¹⁶, zu verweisen. Grundsätzlich vermied Huber im Dienste ikonographischer Deutlichkeit alles Überflüssige und Zufällige, vielmehr ist seinen Kompositionen „ein Streben nach Beruhigung und Gemessenheit, nach Einheit und Ausgleich, nach Übersicht und Konzentration“¹²¹⁷ offensichtlich. Haltung, Gestik und Affekte der Figuren setzen Winckelmanns berühmte Forderung nach „edler[r] Einfalt und (...) stille[r] Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“¹²¹⁸ um. Bildlicht und Farbigkeit bleiben ohne Extreme, ausgewogen und mild für das Auge, wie es die klassizistische Theorie forderte.¹²¹⁹ Abschließend bleibt anzumerken, dass Huber

¹²¹³ Im zweigeteilten Bildaufbau ist auf Bergmüllers Langhausfresko der Marienhimmelfahrt in Kreuzpullach (1710) sowie auf dessen Altarblatt in Kirchhaslach (1715) zu verweisen, wenngleich Bergmüller im Deckenbild durch extreme Maßstabsverkleinerung Höhenillusion erzeugt.

¹²¹⁴ Auch Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Himmelfahrt Mariens noch ein beliebtes Thema, Beispiele liefern Martin Knoller im Münchener Bürgersaal (1773/74), Konrad Huber in Wullenstetten (1782), Senden (1817) und Weißenstein (1815), Januarius Zick in Wiblingen (1778–80), Oberelchingen (1783) und Rot a. d. Rot (1784), Christian Thomas Wink in Schwindkirchen (1784) sowie Johann Baptist Enderle in Fünfstetten (1766) und Burgau (1790).

¹²¹⁵ Vgl. SCHNELL, HUGO: *Die Darstellung von „Mariä Himmelfahrt“ im süddeutschen Barock*, in: *Das Münster*, 4. Jg., 1951, Heft 1/2, S. 21, 23.

¹²¹⁶ Zitiert nach KUPFERSCHMIED 2008, S. 76 f.

¹²¹⁷ Ebenda.

¹²¹⁸ WINCKELMANN 1756, S. 21.

¹²¹⁹ Vgl. KUPFERSCHMIED 2008, S. 76 f.

entgegen der barocken Darstellungstradition kein Visionsbild schuf. Diesem widerstrebt die geschlossene Wolkendecke, die fehlende Höhenillusion sowie der Mangel an göttlichem Lichteinfall. Vielmehr erscheint das Deckenfresko als an die Decke versetztes Tafelgemälde. Insgesamt geht damit ein „Verlust der visionären Transzendenz und der Rückzug in den Bereich des Andachtsbildes“¹²²⁰ einher. Das Täfertinger Deckenfresko „besitzt in seiner Muttergottesgruppe noch viel von der farblichen und räumlichen Strahlkraft der barocken Himmelfahrtsdarstellungen, doch die Isolation dieses visionären Hauptmotivs weist auf das nahende Ende dieser großen Bildtradition hin.“¹²²¹

Die Himmelfahrt Mariens ist thematisch oft mit der Krönung Mariens verknüpft. Häufig erscheint im Himmel die Heilige Dreifaltigkeit, die Maria zur Krönung erwartet, die Krone bereithält oder krönt. Bei Huber dagegen erhält die auffahrende, nach oben blickende Gottesmutter ihren Bezugspunkt im Chorplafond. Über dem Hochaltar erscheint an zentralem Ort die Heilige Dreifaltigkeit (F XVIII, B). In einer querrrechteckigen, einansichtigen, über dem östlichen Rahmen aufgebauten Szene sind Christus und Gottvater in inniger Umarmung und die Taube des Heiligen Geistes vor dichtem Wolkengrund gegeben. Während Gottvater in der Rechten das Zepter emporhebt, ragt hinter Christus das Kreuz als Zeichen des Sieges über den Tod auf. Diese Zweifigurenkomposition ist sehr eng mit dem sechsten Blatt des von Bergmüller entworfenen *Symbolum Apostolicum* (1730) verwandt, auf welchem die Trinität mit englischem Gefolge über dem Berg Tabor thront (Taf. 21).¹²²² Bei einer Gegenüberstellung von Kupferstich und Chorfresko ist sowohl motivisch als auch kompositionell eine Übereinstimmung, jedoch seitenverkehrt, zu konstatieren.¹²²³ Während Huber in Ochsenhausen (F XIV, 6) die Vorlage noch 1:1 übernahm, beschränkte er sich in Täfertingen auf die Trinitätsgruppe. Dabei verzichtete er auf die begleitenden Trage- und Stützensengel, verschob die Weltkugel zur Rechten Gottvaters und verdichtete den Wolkengrund. In der Farbkomposition stimmt der Täfertinger Plafond mit dem Ochsenhausener Seitenschiffsfresko völlig überein, ist lediglich von gedämpfterem Kolorit. Dabei ist der Wolkengrund nicht ockerbraun, sondern dunkelgrau-braun-violett abgeschattiert. Entgegen dem extremen Hell-Dunkel bei

¹²²⁰ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 398.

¹²²¹ Ebenda.

¹²²² Kupferstich und Radierung, 18 x 21,2 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2828.

¹²²³ Vgl. NESTLER 1994, S. 116 f. Huber griff für das Auszugsgemälde in Oberottmarshausen (G50) wiederholt auf die von Bergmüllers Stich beeinflusste Komposition zurück. Auch Joseph Keller diente dieser Stich für das Chorbild der Verherrlichung des Hl. Kreuzes in der Pfarrkirche St. Michael in Altendorf (Kanton Schwyz, 1790) als Vorlage (siehe AUSST. KAT. HERBST DES BAROCK 1998, Taf. 44).

Bergmüller erscheinen Hubers Hauptfiguren in „einer flachen, fast schattenlosen Beleuchtung“¹²²⁴. Im Allgemeinen ist im Vergleich mit der Stichvorlage eine strikte Reduzierung und konsequente Konzentration auf das Elementarste festzustellen. Darüber hinaus unterbindet „die Verhängung des Tiefenraumes durch einen lichten Wolkenvorhang und die Umschließung mit der geschlossenen Rahmenform (...) jegliche illusionistische Bildwirkung im visionären Sinne und lässt das Deckengemälde als ein an das Gewölbe versetztes gerahmtes Tafelbild erscheinen“¹²²⁵.

Die Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit fand im Triumph der Dreifaltigkeit (1551–54) von Tizian¹²²⁶ weiteste Verbreitung. Von der Auffassung Tizians wich Peter Paul Rubens in seinem Altarbild (1604–06) in Mantua insofern ab, als er Christus als den Auferstandenen zeigt, der seine Wundmale vorweist. Dieser neuen Auffassung schloss sich die gesamte Kunst des Barock an. In den Schilderungen von Tod, Aufnahme in den Himmel und Verklärung eines Heiligen fand die Kunst der Gegenreformation viele Möglichkeiten, die Dreifaltigkeit in der ihr gemäßen Form wiederzugeben.¹²²⁷ Die himmlische Verklärung des Titelheiligen in Gegenwart der Dreieinigkeit gehörte zum ikonographischen Programm besonders der süddeutschen Barockkirchen.¹²²⁸ Daneben erscheint die Dreifaltigkeit in Deckengemälden auch häufig als Beschützerin in der Not.¹²²⁹ Darüber hinaus existieren auch reine Triumphbilder der Dreifaltigkeit, bei welchen sie in einer glorifizierenden Anbetungsszenerie triumphal erhöht wird.¹²³⁰

Von der barocken Darstellungstradition ist Hubers Täfertinger Komposition aufgrund der völligen Reduzierung und Isolation – ohne szenischen Zusammenhang sowie auch ohne englisches Anbetungs- und Verehrungsmotiv – gelöst. Vielmehr bildet die Heilige Dreifaltigkeit ein eigenständiges, zur Monumentalität gesteigertes Bildmotiv. An die Stelle ihrer Verherrlichung ist die reine personenhafte Darstellung der Einheit von

¹²²⁴ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

¹²²⁵ Ebenda.

¹²²⁶ Auf dem von Karl V. bestellten Dreifaltigkeitsbild La Gloria (Madrid, Prado) ist die Dreifaltigkeit – wie in den Darstellungen des Psalters –, von Chören der Heiligen umgeben, auf Wolken im Himmel thronend dargestellt. Man erkannte in Bildern dieses Typus zugleich das Gloria, Credo und das Te Deum (vgl. LCI, Bd. 1, Sp. 534).

¹²²⁷ Teils wurden Dreifaltigkeit und Verklärung des Heiligen in einem Bild zusammengefasst.

¹²²⁸ Z. B. Triumph des hl. Bernhard (1751) von Franz Joseph Spiegler in Zwiefalten; Glorie des hl. Benedikt (1763) in Rott von Matthäus Günther; Glorie der hll. Alto und Birgitta (1768) von Joseph Mages in Altomünster. Dieser Tradition folgt Huber in der Glorie des hl. Nikolaus in Wiedergeltingen (F XVI, B).

¹²²⁹ Zum Beispiel die Hl. Dreifaltigkeit als Beschützerin vor Feuer, Pest und Krieg im Deckenbild von Konrad Huber in Wittislingen (1787).

¹²³⁰ Beispielsweise im Deckenbild (1730) der St. Peter und Paul Kirche in Neißa von Christoph Thomas Scheffler, im Deckenfresko (1749–51) der ev. Gnadenkirche in Hirschberg (Schlesien) von Felix Anton Scheffler, im Chorfresko (1758–60) von Gottfried Bernhard Göz in der Schulkirche in Amberg sowie im Deckenfresko der Schlosskapelle von Sünching (1761) von Matthäus Günther.

Gottvater, Sohn und Hl. Geist, die bei der Taufe Jesu (u. a. Mt. 3,16–17) genannt wird, getreten.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Huber bei der Anlage beider Plafonds aus Bergmüller'schen Kupferstichvorlagen schöpfte. Von diesen übernahm er Figurengruppen, die er zu neuen Bildformen komponierte. Unter dem Eindruck seiner freskalen Schöpfungen in Ochsenhausen (F XIV) und Dorfen (F XV) stehend, griff Huber erneut auf das umfangreiche Vorlagenmaterial seines Lehrers zurück. Während er die himmelfahrende Maria der Stichvorlage durch die irdische Apostelgruppe erweiterte, beschränkte er sich im Falle der Heiligen Dreifaltigkeit auf die Hauptfiguren. Dabei ist die identische Wiedergabe einzelner Figuren oder Figurengruppen in mehreren Werken ein typisches Merkmal Hubers.¹²³¹

Bezüglich der „gut und schön gemahlte[n] Stucator Arbeit“¹²³² ist anzumerken, dass das scheinplastische, verkröpfte Kranzgesims auf die Schiffswände begrenzt ist. Im Chorraum dagegen setzt das gemalte, umlaufende Gesims nicht im Bereich der stuckierten Kämpferkapitelle des Chorbogens, sondern über den Fensterrundbögen an. Das Architekturmotiv der Laternenöffnung über der Apsisrundung – eine Kopie nach Pfaffenhausen (F XI) – ist von illusionistischer Wirkung. Daneben haben auch die riesigen Kartuschen über den zentralen Fensterachsen in den Wappen- und Inschriftkartuschen von Pfaffenhausen (F XI) ihre Vorläufer. Einzigartig im Dekorationssystem sind die gerahmten Evangelistenbildnisse.¹²³³

1.4.1.3 Stockheim, kath. Pfarrkirche St. Michael (F XIX)

Die Auszierungen der kath. Pfarrkirche St. Michael in Stockheim sowie der kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino in Schlipsheim datieren in das Jahr 1793.¹²³⁴ Zu dieser Zeit waren Auswirkungen der Französischen Revolution in Deutschland spürbar.

¹²³¹ Vgl. NESTLER 1994, S. 27.

¹²³² StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11, Überschlag Hubers vom 10. Mai 1791.

¹²³³ Gemalte Kartuschen mit Evangelisten- oder Kirchenväterbildnissen sind beispielsweise in Deubach (F II) und Osterbuch (F IV), jedoch ohne den Zusammenhang einer einheitsbildenden Quadratur- und Stuckaturmalerei, nachzuweisen. Die Ton-in-Ton gemalten Bilder in goldenen Ornamentrahmen (Flucht nach Ägypten, Gleichnis vom barmherzigen Samariter, Christus als Kinderfreund) an der Emporenbrüstung werden Huber zugeschrieben (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 284. – DEHIO 1989, S. 979. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 395 f., 406). Diese sind aufgrund stilistischer Differenzen in der Figurenbildung sowie auch der Dekorationselemente abzuschreiben. Es dürfte sich dabei vermutlich um eine Ergänzung von 1916 handeln: „Die Hauptsache wäre, die schöne alte Dekoration an den Decken u. Wänden bloßzulegen u. wiederherzustellen, u. an den beiden flachen Emporenbrüstungen fortzusetzen.“ (BLfD, Objektakt Täferingen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Gutachten von Prof. Alois Müller an das kath. Pfarramt vom 15. November 1916).

¹²³⁴ Der im selben Jahr entstandene Englische Gruß in der kath. Wallfahrtskirche St. Maria Loreto auf dem Kobelberg bei Westheim (F XXI, A) ist dem Kapitel der klassizistischen Kirchenauszierungen mit fingiertem Stuck nachgeordnet.

Diese machten sich durch Verheerungen und Plünderungen, Einquartierungen und andere Bedrängnisse während der Kriege zwischen dem revolutionären Frankreich einerseits, Österreich und Preußen andererseits, bemerkbar.

Die kath. Pfarrkirche St. Michael von Stockheim (Lkr. Unterallgäu) gehörte seit 1363 zur Herrschaft Mindelheim. Die Kurfürsten von Bayern übten als Inhaber dieser Herrschaft das Präsentationsrecht auf die Pfarrei aus. Die Ausmalung des dortigen Gotteshauses fällt in die Regierungszeit von Kurfürst Karl Theodor (1777–99).

Die spätgotische Vorgängerkirche, von welcher noch der quadratische Turmunterbau mit Rundbogen- und Kleeblattbogenfriesen erhalten ist, war Ende des 17. Jahrhunderts baufällig geworden. Herzog Maximilian Philipp von Bayern (1638–1705), der seit 1666 auf Schloss Türkheim residierte, ließ 1695 durch Baumeister Thomas Natter¹²³⁵ zunächst einen oktogonalen Turmaufsatz mit Zwiebelhaube errichten. Nachdem 1700 durch Pfarrer Balthasar Ambos um Erlaubnis zum Neubau ersucht worden war, erfolgte am 28. April 1701 die Grundsteinlegung. Unter Baumeister Natter entstand so ein heller, vierachsiger Saalbau mit Flachdecke über hoher Voute und anschließendem zweijochigem, kreuzgratgewölbtem Chor.¹²³⁶ Die Innenausstattung¹²³⁷ jedoch konnte erst neunzig Jahre später, unter Pfarrer Josef Steinle (1751–97), vollendet werden und fand ihren Höhepunkt in den Fresken Hubers, die im Schiffsplafond signiert und datiert sind: „J A H (ligiert) uber P(inxit) 1793“.¹²³⁸

Die Quadratur- und Stuckatormalereien sowie den Plafond betreffend sind in den Akten zwei Konkurrenzangebote von 1790 überliefert. Andreas Seidl (1760–1834), Professor sowie Öl- und Fresko-Hofmaler¹²³⁹, veranschlagte für „den Plaphon ohne Seiten Stücke“ 500 fl. sowie Mathias Kirchmayr für „Quadrator Arbeit, als dem Plafon für den Maler herzustellen, und mit Blumen zu verzieren, wie auch die ganze Architektur (...)“

¹²³⁵ Thomas Natter, gebürtiger Vorarlberger, war 1671 mit dem Baumeister Michael Thumb nach Mindelheim gekommen, wurde hier Stadtmaurermeister und war einer der meistbeschäftigten Baumeister der Gegend.

¹²³⁶ Die Konsekration erfolgte am 19. Januar 1704 (vgl. HABEL 1971, S. 436. – HAISCH 1987, S. 927) bzw. am 19. November (vgl. STEICHELE 1864, S. 382. – Der schwäbische Postbote 1905, S. 160. – PÖRNBACHER O. J., S. 3. – PAULA 2004, S. 283).

¹²³⁷ Die Innenausstattung zog sich über das gesamte 18. Jahrhundert hin: 1717 entstanden die Emporen mit Emporengemälden, 1721 der Apostelzyklus, 1770 wurden neue Seitenaltäre und Kanzel sowie 1825 ein neuer Hochaltar aufgestellt (vgl. HABEL 1971, S. 436).

¹²³⁸ Vgl. HABEL 1971, S. 436.

¹²³⁹ Andreas Seidl war als Maler, Radierer und Lithograph tätig. Zunächst war er Schüler des Hofbaumeisters Carl Albrecht von Lespilliez, dann der Münchener Akademie bei Franz Ignaz Oefele. Nach seinem Romaufenthalt (1781–88) wurde er zur Ausmalung des Münzkabinetts nach München zurückgerufen. Seit 1792 war er Professor an der Münchener Akademie und erhielt zahlreiche Aufträge für Münchener Kirchen.

und dem Hauptgesimß zu verfertigen“ 150 fl.¹²⁴⁰ Schlussendlich fiel die Wahl auf Huber, der bereits 1787 in dem nur wenige Kilometer entfernten Wiedergeltingen tätig war.

Der hochrechteckige Langhausplafond schildert den Kampf des Erzengels Michael gegen die abtrünnigen Engel (F XIX, A); ein Thema, das Huber bereits in Denklingen und Osterbuch (F III und IV, A) verbildlicht hatte. Da er einmal festgelegte Kompositionen immer wieder aufgriff, sind diese drei Darstellungen untereinander eng verwandt – wobei bei aller kompositioneller Abhängigkeit geringfügige Veränderungen sowie Variation zu konstatieren sind.

Im dreizonigen Aufbau ist der Stockheimer dem Osterbucher Engelsturz (F IV, A) verwandt, dem Denklinger (F III, A) in der bekrönenden Anordnung Gottvaters. Jedoch sind die Figurengruppen der einzelnen Zonen nicht so strikt und deutlich voneinander getrennt. Vielmehr sind die Mitstreiter Michaels auf zwei Diagonalen angeordnet, die sich in der Erzengelfigur kreuzen. Diese x-förmige Engelformation wirkt neben einer Verankerung der Figurenkomposition auf der Bildfläche zonenverbindend. Neben dem Bildaufbau sind verschiedene Einzelfiguren und Figurengruppen den beiden Frühwerken entnommen. Völlig übereinstimmend ist die zentrale Hauptgruppe des Erzengels Michael mit seinem kämpfenden Gefolge.¹²⁴¹ Während der profilansichtige Engel links an das Denklinger Vorbild erinnert, handelt es sich bei den mit Waagschale der Gerechtigkeit und Kreuzstab kämpfenden Engeln der rechten Seite um ein völlig neues Bildmotiv. Die Gruppe des an die Weltkugel gelehnten Gottvaters ist dem Ochsenhausener Bibliotheksfresko (F XIIIa, B1) entlehnt.¹²⁴² Die Luzifer-Gruppe, die bei den ersten beiden Versionen fast völlig identisch ausgebildet ist, erscheint hier in veränderter Figuration. In Stockheim ist diese als kompaktes, tropfenförmiges Körperknäuel formiert, das eine Tendenz zur Geschlossenheit erkennen lässt. Zudem schweben die Abtrünnigen, entgegen der beiden früheren Versionen, sehr dicht über einer aus dem feurigen Höllenschlund aufsteigenden Rauchsäule und sind völlig vom Sog in die Tiefe ergriffen.¹²⁴³ Deutlicher noch als in Denklingen und Osterbuch öffnet

¹²⁴⁰ StaA Augsburg, Herrschaft Mindelheim, Nr. 1569 b, Die Reparaturen an der Pfarrkirche zu Stockheim betreffend, Akt des Kostenamtes Mindelheim 1790–95 (1854).

¹²⁴¹ Die Erzengelfigur hat großen Erkennungswert, wenngleich das Standmotiv und die Armhaltung verändert wurden. Zudem hat diese, das Zentrum der symmetrischen Komposition, neben einer Hervorhebung durch Kolorit und Beleuchtung, an Bedeutungsgröße gewonnen. Daneben entbehren die Engel zu seinen Füßen der Flammenschwerter.

¹²⁴² Diese Figurengruppe 1795 kehrt in der Himmelfahrt Christi von Schwabbruck (F XXIII, A) wieder.

¹²⁴³ Nichts erinnert mehr an das rotbraune, dreiecksförmige Wolkengebilde, auf welchem die Abtrünnigen in Denklingen und Osterbuch in die Tiefe stürzen. Dieses ist vielmehr nach oben zur Gottvater-Gruppe verschoben.

sich die Erdoberfläche, um die gefallenen Engel zu verschlingen. Die vom glutroten Höllenfeuer erfassten, nackten Figuren sind mit jenen der ersten Version vergleichbar, wenngleich die Verbildlichung der drohenden Strafe hier von eindringlicherer, dramatischerer Wirkung ist. Den Vorgängern ähnlich ist der Farbcharakter der unteren Zone, jedoch ist die Dramatik in den rötlichen Braun- und dunklen Olivtönen sowie dem extremen Hell-Dunkel des Höllenschlundes gesteigert. Insgesamt wird die Stockheimer Version – im Gegensatz zur lichten Farbigkeit der Frühwerke – von einem klaren, kräftigen Kolorit geprägt. Grundsätzlich liegt die Betonung weniger auf dem entschiedenen Kampf als in der Demonstration einer siegreichen, triumphalen Position. Moralisch kann diese als der Sieg des Guten über das Böse, der Kirche über die Häresie sowie des Glaubens über den Unglauben gedeutet werden.

In der gemilderten Barockdramatik – durch Auflösung der turbulenten Schlachtenszene in einzelne Figurengruppen – sowie dem Verzicht auf barocke Tiefenillusion folgt die Stockheimer Komposition jenen in Denklingen und Osterbuch. Werkbestimmend sind eine Vereinfachung der Komposition, eine Beschränkung der Gestaltenfülle sowie eine deutliche Heraushebung des gedanklichen Kerns. In diesem Zusammenhang ist alles Überflüssige und Zufällige im Dienste ikonographischer Deutlichkeit gemieden. Die nach Beruhigung und Gemessenheit, Einheit und Ausgleich sowie Übersicht und Konzentration strebende Figurenkomposition ist streng in Zonen aufgeteilt und entwickelt sich aus einfachen Vertikal-, Horizontal- und Diagonalbezügen. In diesen Tendenzen folgt Huber der sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichnenden Entwicklung. Das im Barock als turbulente und vielfigurige Schlachtenszene verbildlichte Thema ist einer knappen, klar strukturierten Erzählung gewichen.¹²⁴⁴

Den Scheitel des kreuzgratgewölbten östlichen Chorraumjoches ziert ein Medaillon mit Allegorien der drei christlichen Tugenden (F XIX, B). In einer reinen Himmelsszenerie sind drei Putten auf Wolken gegeben. Im Zentrum sitzt erhöht die Personifikation der Liebe mit flammendem Herzen und hellgelber Draperie. Zu ihren Füßen erscheint die Hoffnung mit Anker und blauem Tuch, zu ihrer Linken der Glaube in roter Draperie mit hostienbekröntem Kelch und Kreuz.

Ebenfalls wie der Engelsturz so ist auch diese Tugendallegorie-Komposition im freskalen Œuvre Hubers häufig nachzuweisen. Die Einzelbilder von Wiedergeltingen (F XVI, B1–B3) sind hier zu einer Figurentrias – wie beim Denklinger Emporenfresko (F

¹²⁴⁴ Vgl. WIRTH, KARL-AUGUST: *Engelsturz*, in: RDK, Bd. 5, Sp. 672.

III, EB2) – vereinigt.¹²⁴⁵ Während die Liebesallegorie der Bergheimer Caritas-Personifikation (F XVII, B) nachgebildet ist, ist der Fides-Putto in Wiedergeltingen (F XVI, B3) bereits vorgebildet. Dagegen lässt sich für Spes kompositionell kein direktes Vorbild bestimmen, wenngleich die Ankerputten von Bergheim und Wiedergeltingen verwandt sind. Veränderungen ergeben sich in der Zuordnung der Symbolfarben, die auf allen genannten Darstellungen variieren. In Stockheim ist keine übliche Verteilung dieser – Rot für Caritas, Grün für Spes und Blau für Fides – zu erkennen, vielmehr fehlt Grün als Symbolfarbe, dagegen wird Gelb in den Kanon aufgenommen.

Grundsätzlich war die Darstellung von Tugendallegorien in Form von Putten im 18. Jahrhundert sehr beliebt. Während die drei Virtutes häufig nur in Hauptfresken flankierenden Kartuschen oder als Begleitfiguren Verwendung fanden, bilden sie hier ein selbständiges Thema. Entgegen Bergheim sind sie in Stockheim direkt über dem Hochaltar und Tabernakel, ihrem ikonologischen Bezugspunkt, dargestellt. Darin offenbart sich „die Beziehung der Drei Tugenden zur Eucharistie im Sinne einer einübenden Haltung, die in die Verehrung einzumünden hat“¹²⁴⁶.

Neben diesen figürlichen Malereien wird der Raumeindruck von der schlichten, klassizistischen Quadratur- und Stuckatur-Arbeit in Grün und Ockergelb bestimmt. Innerhalb der Gruppe der 1790er Jahre bildet diese jedoch eine Ausnahme: Während sie aufgrund ihres Kolorits und der architektonischen Formsprache¹²⁴⁷ in die Gruppe klassizistischer Auszierungen eingereiht werden kann, verweisen die Architekturgliederung sowie verschiedene Dekorationselemente auf die Stilstufe der Pfaffenhausener Illusionsmalereien (F XI). Vor allem die stuckierten Wandpilaster verbindenden Arkadenbögen mit trennenden Gurtbögen und die stark plastischen Puttenpaare und kartuschenähnlichen Aufsätze über den Fensterverdachungen sind Kopien nach Pfaffenhausen. Entgegen der für die aktuelle Phase charakteristischen Wandgliederung in Form eines über den Fensterumrahmungen verkröpften Kranzgesimses setzt die Stockheimer Illusionsmalerei – mit Ausnahme der Fensterrahmungen – oberhalb der stuckierten Gebälkstücke an und bleibt auf die Deckenfläche begrenzt. Insbesondere in der Fortsetzung der realen Architektur mit plastischen Gliederungselementen unterscheidet sich die Stockheimer Arbeit von jener

¹²⁴⁵ Diesen Stockheimer Tugendallegorien-Tondo wiederholte Huber nur ein Jahr später in Haselbach (F XXII, B1) sowie 1798 in Oberottmarshausen in derselben Form und Farbverteilung (F XXIV, C).

¹²⁴⁶ HABIG 1971, S. 153.

¹²⁴⁷ Beispielsweise zieren kreisrunde Profilleisten die Fensterrahmungen.

der 1790er Jahre. Dabei liegt ihre Besonderheit in der Kombination der verschiedenen Dekorationssysteme zu einer neuen Erscheinungsform.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Huber in Stockheim die Summe aus seinem bisherigen Schaffen zog, indem er verschiedene Kompositionen kopierte und in veränderter, teilweise gestraffter Version wiederholte. Jedoch nicht nur bei szenischen Darstellungen oder Einzelfiguren, sondern auch bei der Quadratur- und Stuckatur-Arbeit griff Huber auf vorhandene Vorlagen zurück und schöpfte sowohl aus seinem Kompositions- und Figurenkanon als auch aus seinem architektonischen Dekorations- und Formenrepertoire.

Die sein Haupt- und Spätwerk prägenden Wiederholungen erlaubten Huber eine effektive, schnelle und kostengünstige Auftragsabwicklung. Dadurch ersparte er sich aufwändiges, zeitintensives Skizzieren, Komponieren und Entwerfen, darüber hinaus konnten einzelne Kartons mehrmals verwendet werden. Nur eine derartige rationelle Arbeitsweise ermöglichte die Durchführung mehrerer Aufträge innerhalb einer Saison. Dieses Phänomen ist nicht durch Einfallslosigkeit oder mangelnde Kreativität zu erklären, vielmehr handelt es sich beim Kopieren und „Zusammenkomponieren“ verschiedener Bildmotive um eine für das 18. Jahrhundert übliche Arbeitspraxis, die bei fast allen Freskanten zu beobachten ist.¹²⁴⁸

1.4.1.4 Schlipsheim, kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino (F XX)

Bei der kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino in Schlipsheim handelt es sich – ebenso wie bei der Deubacher Galluskapelle – um eine ehemalige Schlosskapelle. Das Schloss, das nach der Säkularisation abgebrochen wurde, schloss südöstlich an.¹²⁴⁹

Seit 1785 hatten die Augustinerchorherren von Hl. Kreuz in Augsburg die Ortsherrschaft inne und ließen 1793 unter ihrem letzten Propst Ludwig Zöschinger (1778–1803) diese Kapelle erbauen.¹²⁵⁰ Als Architekt fungierte vermutlich der aus Tirol stammende, in Augsburg ansässige Hofmaurermeister Johann Stephan Gelb. Der nach

¹²⁴⁸ Günther schöpfte aus dem Skizzenschatz Holzers, der er erworben hatte; auch Baumgartner, Enderle und der Weißenhorner Huber u. a. kopierten mehrfach ihre eigenen Werke.

¹²⁴⁹ Im Hintergrund des Wandbildes über dem Hauptportal mit Christus am Kreuz, umgeben von verehrenden Chorherren des Klosters Hl. Kreuz, fällt der Blick auf das ehemalige Schloss mit Ziergarten. Dieser Darstellung zufolge handelte es sich um ein zweigeschossiges, schweifgiebelgekröntes Gebäude von quadratischem Grundriss zu vier Fensterachsen. Den Schlosshof betrat man durch einen gemauerten Torbau mit rundbogiger Einfahrt. Den Hof begrenzte zum Abhang hin eine Gartenmauer, der ummauerte Garten erstreckte sich bis ins Schmuttertal hinunter.

¹²⁵⁰ Auf das Entstehungsdatum verweist das Chronogramm über dem Wandbild oberhalb der Eingangstüre: *ChristVM aspICIt, erIt VobIs / fortItVDo, VItVs, saLVs, Vita.* (= 1793).

Südwesten gerichtete Sakralraum ist als rechteckiger Saal mit drei Fensterachsen¹²⁵¹, ausgerundeten Ecken und Flachdecke über Hohlkehle ausgebildet. Die südwestliche Achse ist um eine Stufe erhöht und dadurch als Altarraum betont. Noch im selben Jahr erfolgte die freskale Auszierung durch Huber, welcher das ovale Deckenfresko, „*J A H (ligiert) uber P.*“¹²⁵², signierte.¹²⁵³

Vom Vorgängerbau wurde als einziges älteres Ausstattungsstück der Altar mit bedeutenden Gemälden von Johann Rottenhammer d. Ä. (um 1610)¹²⁵⁴ und plastischer Kreuzigungsgruppe (um 1730) von Andreas Hainz übernommen. Das den Altar bestimmende Kreuzesthema, das an die Ortsherrschaft des Augsburger Klosters Hl. Kreuz mahnt, bestimmt auch das Bildprogramm Hubers.

Im ovalen Hauptbild Moses und die Eherne Schlange (Num 21,4–9) an der Flachdecke nahm Huber das Thema des Altarmittelbildes auf (F XX, A). Im Zentrum der einansichtigen, über der südwestlichen Seite aufgebauten Komposition erhebt sich der aufgerichtete Kreuzbalken mit der Schlange. Moses, der sie auf Anweisung Gottes zur Heilung vor dem Biss feuriger Schlangen aufgestellt hat, steht seitlich rechts und weist mit seinem Stab darauf. Das mit einer Schlangenplage bestrafte Volk ist mit erhobenen Blicken um das rettende Bild gruppiert. Darunter sind zwei durch Schlangenbisse getötete Männer im Vordergrund sowie ein Jüngling im verzweifelten Kampf mit einer Schlange links am Bildrand gegeben. Eine Mutter hält ihr Kind zur Rettung der Ehernen Schlange entgegen, während zwei weitere Frauen um Erlösung flehend am Fuße des Kreuzbalkens knien. Am rechten Bildrand erhebt sich das Zeltlager des israelitischen Volkes.

Die Komposition ist achsensymmetrisch um das Kreuz der Ehernen Schlange angelegt, das in Verlängerung des Altarkruzifixes die zentrale Mittelachse markiert. Dieses heilbringende, rettende Zeichen dominiert den leeren, weiten Himmelsraum, wogegen das Figurenpersonal auf den schmalen Handlungsstreifen im unteren Bilddrittel beschränkt ist. Innerhalb der Figurenkomposition ist die Mosesfigur von

¹²⁵¹ Den drei Stichbogenfenstern der nordwestlichen Längsseite stehen auf der südöstlichen drei Blindfenster gegenüber. Die Schmalseiten weisen nach Südwesten und Nordosten jeweils zwei Fensteröffnungen auf.

¹²⁵² Die Signatur über dem südwestlichen Rahmen ist stark reduziert und tritt nur noch schemenhaft in Erscheinung.

¹²⁵³ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 263 f. In der Literatur herrscht bezüglich der Datierung Uneinigkeit: 1798 (HUBER 1817, S. 367), 1787 (WELISCH 1901, S. 84. – FEULNER 1916–17, S. 74. – HÄMMERLE 1925, S. 128).

¹²⁵⁴ Das Mittelbild der Aufrichtung der Ehernen Schlange wird von der Kreuzauffindung durch die hl. Helena (links) und der Kreuzerhöhung durch Kaiser Heraklius (rechts) flankiert.

kompositioneller sowie „bild- und farbräumlicher Bedeutung“¹²⁵⁵. Er überragt aufrecht stehend die in liegender, sitzender oder kniender Haltung verharrenden Gestalten und wird durch das Weiß und Purpurrot der Kleidung ausgezeichnet. Das Rot spiegelt sich in anderer Abschattierung am kompositionellen Pendant, der Mutter-Kind-Gruppe, wieder. Zusammen mit dieser bildet Moses die Eckpunkte einer Dreiecksfiguration, die im Kreuz gipfelt.

Das Bildfeld wird, ähnlich wie in Langweid (F IX, A) und Ochsenhausen (F XIIIa, B3), von einer hohen, weiten Himmelsfläche beherrscht. Im Verhältnis 1:2 steht der schmalen Bodenzone ein breites Himmelsband gegenüber. Dabei ist die flache, nach hinten abfallende Handlungsbühne dreigeteilt: sie setzt sich aus einer dunklen Vordergrundrampe, einem hell erleuchteten Mittelgrund, welchem die Eherne Schlange und Moses zugeordnet sind, sowie einer lichten Hintergrundebene zusammen. Neben der Beleuchtung sind die drei Bildebenen aufgrund einer differierenden Farbgebung deutlich voneinander zu trennen. Die dunkle Braun-Grün-Tonigkeit kennzeichnet den Vordergrund als Bereich der Sterbenden und Toten. Der Mittelgrund symbolisiert – neben der Ehernen Schlange und Moses – insbesondere durch die kräftige Farbigkeit und das hellste Licht die Zone der Erlösung. Die Phase der Hoffnung auf Errettung der Hintergrundfiguren ist anhand der einheitlichen hellen Ton-in-Ton-Farbigkeit, ohne jegliche Farbakzentuierungen, verbildlicht.¹²⁵⁶

Aufgrund der Übertragung der Gestaltungsprinzipien des gerahmten Wand- oder Tafelbildes – wie der Vereinheitlichung des Farb- und Lichtraumes sowie der Einansichtigkeit – in die monumentale Deckenmalerei ging die visionäre Darstellungsform zugunsten einer „Andachtsbildform, die das visionäre Geschehen als verinnerlichten Vorgang im Gläubigen auffasst“¹²⁵⁷, verloren. In diesem Zusammenhang entbehrt das Gemälde jeglicher Affekterregung, wenngleich in der Schilderung der nackten verwundeten Leiber sowie des im Todeskampf ringenden Jünglings im Detail dramatische und erschreckende Elemente enthalten sind. Die verhaltene, undynamische Komposition ist auf die Eherne Schlange im Zentrum konzentriert und zur Monumentalität gesteigert. In der einfachen Schilderung, die erzählerischer Ausschmückung entbehrt und auf das Wesentlichste beschränkt ist, vermittelt sich dem Betrachter ihre inhaltliche Bedeutung sehr direkt. Nicht die

¹²⁵⁵ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 403.

¹²⁵⁶ Vgl. Ebenda.

¹²⁵⁷ Ebenda.

drastische Schilderung des Todeskampfes mit den Schlangen wie im Barock steht im Vordergrund¹²⁵⁸, sondern ihr inhaltlicher, sinn- und bedeutungshafter Charakter.

Die dominierende Kreuzdarstellung – obwohl im Text des Alten Testaments (Num 21,8) nur eine Stange erwähnt wird – ist offenbar durch den Hinweis bei Johannes 3,14–15 angeregt. Demnach sei die Eherne Schlange Vorbild des am Kreuz erhöhten Christus. Auf der Grundlage des Johannesevangeliums wurde die Aufrichtung der Ehernen Schlange das beliebteste und am meisten verbreitete typologische Vorbild für den Gekreuzigten.¹²⁵⁹

Neben dem Deckengemälde umfasst die freskale Ausstattung vier Wandgemälde in den ausgerundeten Raumecken. Diese sind als Altaraufbauten in grautoniger Illusionsmalerei mit goldgerahmten Altarblättern gestaltet. Sie fußen auf predellenartigen, zopffriesverzierten Sockeln mit eckigen Voluten und tragen Deckplatten mit Schriftkartuschen als Aufsatz.¹²⁶⁰ Neben dieser formalen Einheit wird in den szenischen Darstellungen das den Altar bestimmende Kreuzesthema, das im Deckenfresko übernommen wurde, auch hier fortgesetzt und durch alttestamentarische Vorbilder des Kreuzestodes Christi erweitert.

Südlich wird der Altar von der Opferung Isaaks (Gen 22,9–13) flankiert (F XX, a).¹²⁶¹ Huber schildert den Moment, in welchem Abraham – auf göttliches Geheiß – zur Tötung seines Sohnes entschlossen, mit dem Dolch ausholt, jedoch durch einen Engel vom Todesstoß abgehalten wird. Der Bote¹²⁶² verweist nach oben auf die göttliche Macht, während sich das Ersatzopfer, ein Widder, im Dornengestrüpp links vorne verbirgt. Kompositionell bildet das entscheidende Eingreifen des Engels zur Verhinderung des Dolchstoßes – in Form der entgegengesetzten Unterarme der beiden aufeinander bezogenen Hauptakteure – den Dreh- und Angelpunkt. Abraham und der

¹²⁵⁸ Beispiele der Deckenmalerei bilden die Fresken von Johann Anwander in Autenried (1766), Christian Thomas Wink in Lohe (1768), Matthäus Günther in der Elisabethinerinnenkirche in München (1765/68). In diesem Zusammenhang sei auch eine Zeichnung von Gottfried Bernhard Göz erwähnt (Feder in Schwarz, grau laviert, 12,9 x 10,4 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Hz. 4825), welche die spiegelbildliche Vorlage für ein Blatt aus der Stichfolge *Christliche Tageszeit* (1766) bildete. Ein spätes Beispiel bildet das Fresko von Joseph Keller in Menzingen (1793). Huber hatte bereits 1776 für das Refektorium des Priesterseminars in Dorfen ein Ölgemälde gleichen Themas geschaffen, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G33.

¹²⁵⁹ So wie beim Anblick der Ehernen Schlange alle die von den Schlangen Gebissenen geheilt wurden, so wurde die Menschheit durch den Opfertod Christi von der Erbsünde befreit. Ebenso wie die Schlange auf dem Pfahl, so verheißt Christus am Kreuz das Leben.

¹²⁶⁰ Aufgrund der fehlenden Mensen scheinen die Altaraufbauten in der Luft zu schweben. Vermutlich bestanden ursprünglich plastische Holzunterbauten.

¹²⁶¹ Die bekronende Kartusche trägt die Inschrift: „In Dir / sollen alle Völker / gesegnet werden / Gal 3,9“. Die Sakristei wurde 1909 nachträglich angebaut, weshalb es zur störenden Überschneidung des Sakristeizugangs und des predellenartigen Sockels kam.

¹²⁶² Der Engelsbote ist jenem Verkündigungengel auf dem Kobelfresko (F XXI, A) verwandt.

Engel sind in einer steilen Bilddiagonale, die schräg oberhalb des zusammengekauerten Isaak verläuft, angeordnet, wobei der göttliche Retter direkt über dem Aufgebahnten schwebt. Eine weitere Diagonale spannt sich vom Widder links unten über Isaak nach rechts oben zur Mordwaffe. Der göttliche Opferbefehl wird durch Vermittlung des Engels und dessen Eingreifen auf den Widder umgelenkt. Trotz der Zuspitzung auf den Kulminationspunkt lässt die Opferszene jegliche Dramatik vermissen. Vielmehr scheint die Betonung auf der Ursache und Wirkung des Eingreifens zu liegen, dem göttlichen Willen und der dadurch erwirkten Errettung.

Isaak ist der Antitypus zu Christus, als unschuldiges Opfer ihm wesensähnlich. Die Eherne Schlange präfiguriert zusammen mit dem prototypischen Opfer Abrahams den Gekreuzigten. Darin ist eine inhaltliche Verbindung zum Deckenfresko – als typologisches Bild für die Kreuzigung Christi gegeben. Darüber hinaus verbindet sich der Opfergedanke mit dem Messopfer, das am Altar zelebriert wird. Abrahams Opfer ist der alttestamentarische Gegentypus zum neutestamentarischen Opfer Christi und seiner liturgischen Wiederholung in der Eucharistiefeier.

Die Reihe wird rechts des Altares mit Moses und dem blühenden Aaronstab (F XX, b) fortgesetzt.¹²⁶³ Inmitten einer Landschaftskulisse steht Moses vor dem kreuzförmigen, blühenden Aaronstab. Während seine Rechte darauf deutet, weist die Linke auf einen strahlenden Stern am Himmel. In der Komposition liegt die Betonung in der beziehungsvollen Anordnung des Aaronstabes und der Sternglorie auf der senkrechten Mittelachse, wobei die Mosesfigur als vermittelndes Glied zwischen beiden Symbolen fungiert.

Der grünende Stab bezieht sich auf das Stabwunder bzw. die Erwählungsgeschichte Aarons zum Hohepriester (Num 17,16–28). Die Vertreter der zwölf Stämme Israels hatten zwölf Stäbe auf die Bundeslade gelegt, wovon Moses am nächsten Morgen nur den Stab Aarons blühend vorfand (Num 17,23) und dies als Zeichen seiner göttlichen Erwählung interpretierte. Entgegen einer szenischen Darstellung des Wunders – bei welchem Aaron, meist mit Moses und den Juden, neben dem Altar steht, auf dem der grünende Stab inmitten der übrigen elf Stäbe liegt – ist hier die Darstellung auf den unter dem biblischen Königssymbol (Stern) grünenden Aaronstab reduziert. Dieser ist – ebenso wie die Eherne Schlange – ein Typus für das Kreuz Christi. Daneben wird durch den Stern auf den für die Menschheit gestorbenen Christus (Num 42,17) verwiesen. Darin reiht sich diese Darstellung in die Kreuzesthematik ein.

¹²⁶³ Inschrift der bekrönenden Kartusche: „Niemand / nehme sich die / Würde selbst / Hebr. 5,4“.

An der gegenüberliegenden Nordostwand ist rechts vom Eingang die Vision des hl. Johannes auf Patmos (F XX, c) verbildlicht.¹²⁶⁴ Johannes, der durch den Adler zu seinen Füßen ausgezeichnet wird, steht seitlich zum Betrachter und hält den Kopf zum Himmel gewandt. Auf Wolken erscheint ihm das apokalyptische Lamm mit sieben Hörnern auf dem Buch mit den sieben Siegeln liegend (Apoc 5,6). In der Landschaftskulisse ist die Insel Patmos angedeutet, jedoch nicht durch exotische Vegetation ausgezeichnet.

Das apokalyptische Lamm mit Seitenwunde ist der ewige Christus, das Agnus Dei.¹²⁶⁵ Das Lamm Gottes ist, in Anlehnung an die Textstelle in der Offenbarung (siehe Inschriftkartusche), das häufigste Symbol für Christus. Darüber hinaus ist das Lamm Gottes auch ein Symbol für die Eucharistie. Das Lamm – in der „eucharistische[n] Bedeutung als Symbol des Kreuzestodes Christi“¹²⁶⁶ – ist eng verbunden mit der Kreuzesikonographie. Darüber hinaus ist diese Darstellung in der Komposition dem Moses-Wandbild der gegenüberliegenden westlichen Ecke vergleichbar.¹²⁶⁷ Diese kompositionellen Übereinstimmungen werden durch eine inhaltliche Entsprechung – die alttestamentarischen Vorbilder des Kreuzestodes Christi, in Form von Wunder- und Visionsdarstellungen – abgerundet. Darin bilden diese beiden einander gegenüberstehenden Wandbilder die Eckpunkte einer den Kapellenraum durchziehenden Diagonalachse.

Den Abschluss bildet die Darstellung eines opfernden Hohepriesters der nördlichen Raumecke, links vom Eingang (F XX, d).¹²⁶⁸ Der Hohepriester – mit spitzem Judenhut und quadratischer, edelsteinbesetzter Brusttasche¹²⁶⁹ – steht an einem runden, steinernen Altarsockel. In seiner Rechten hält er das Messer über dem auf dem Altar liegenden Opferlamm. Die Handlungsbühne ist in Anlehnung an eine Tempelvorhalle mit

¹²⁶⁴ Die bekrönende Kartusche trägt die Inschrift: „*Würdig ist das / Lamm, das / geschlachtet wurde / Off. 5,12*“. Das Motiv der apokalyptischen Vision des Johannes kehrt in Baidlckirch (F XXVI, A) wieder. Im Langhausfresko stellte Huber Johannes auf Patmos während der apokalyptischen Vision des Himmlischen Jerusalem über der östlichen Schmalseite dar. Ebenso wie in Schlipsheim ist der Evangelist durch den Adler zu seinen Füßen ausgezeichnet.

¹²⁶⁵ Der Thronende erhebt ein Buch mit sieben Siegeln, die keiner öffnen kann. Ein Lamm mit Wunden des Todes erscheint und nimmt das Buch, während sich alle vor ihm niederwerfen. Das Lamm allein ist würdig, die Siegel zu öffnen.

¹²⁶⁶ LCI, Bd. 1, Sp. 688 (Stichwort Eucharistie).

¹²⁶⁷ Die seitlich zum Betrachter stehenden Hauptfiguren beherrschen jeweils die linke Bildhälfte. Zudem gleichen sich beide Gestalten in ihrer Armhaltung sowie dem roten, vor dem Körper verschlungenen Überwurf. Die Anordnung der Symbole auf der senkrechten Mittelachse, hervorgehoben und betont durch Wolkenbänke und -säulen, ist zudem völlig übereinstimmend. Daneben sind in der Landschaftsdarstellung Gemeinsamkeiten mit der dunklen, verschatteten Repoussoirzone, den die Hauptfigur hinterfangenden Bäumen, dem schrägen, vom rechten Bildrand überschrittenen Baumstamm sowie einer weiten Himmelsfläche festzustellen.

¹²⁶⁸ Bekrönende Inschriftkartusche: „*Nicht nur / äussere Opfer, sondern / Gesinnungswandel / Mich 6,6–8*“.

¹²⁶⁹ In Ex 28 wird die Kleidung eines Hohepriesters vorgeschrieben.

Feueropferstätte gestaltet.¹²⁷⁰ In Bildaufbau und Komposition ist dieses Fresko dem Abraham-Isaak-Wandbild in der südlichen Raumecke vergleichbar.¹²⁷¹ Darüber hinaus verweisen beide Opferszenen auf den Kreuzestod Christi. Das alttestamentarische Tieropfer eines Hohepriesters kann, ebenso wie die Opferung Isaaks, als Typus Christi, des Gekreuzigten, interpretiert werden. Aufgrund der kompositionellen und thematischen Übereinstimmungen sind diese beiden „Altargemälde“ direkt aufeinander bezogen und bilden die Endpunkte einer Nord-Süd-Diagonalen.

Unabhängig von der kompositionellen und thematischen Zweiteilung (Opferszenen – Wunder- und Visionsdarstellungen) bilden die vier Wandbilder aufgrund des übereinstimmenden formalen Aufbaus, Formats und Kolorits¹²⁷² eine Einheit. Diese vielschichtige Monotonie schafft den Eindruck einer einheitlichen Raumwirkung.

In diesem Zusammenhang ist auch die „Bevorzugung der Einfigurigkeit“¹²⁷³ (mit Ausnahme der Opferung Isaaks) anzuführen.¹²⁷⁴ Dieses Gestaltungselement hat bereits Baumgartner in den beiden seitlichen Deckenbildern der Schmerzhafte Kapelle der Kobelkirche (1758) vorweggenommen, in welcher Huber ebenfalls 1793 tätig war.¹²⁷⁵

Aufgrund der monumentalen Einfigurigkeit, ihres Tafelbildcharakters und des gemalten Goldrahmens sind die Wandgemälde „als typische Andachtsbilder gekennzeichnet“¹²⁷⁶. In der Bildform besteht eine enge Verbindung zu „den Kupferstichillustrationen der Bibel in der 2. Hälfte des 18. Jh.“¹²⁷⁷. Die aufgrund der Betonung der Einfigurigkeit

„entstehende unmittelbare Beziehung zwischen Figur und Bildrahmen lässt einerseits den Illustrationscharakter hervortreten, bedingt aber andererseits die

¹²⁷⁰ Diese Opferszene weist als einzige Darstellung eine architektonische Handlungsbühne auf, wenngleich in der himmlischen Hintergrundfolie eine Übereinstimmung festzustellen ist.

¹²⁷¹ Die Hauptfiguren – Abraham und der Hohepriester – sind seitlich des zentralen Opfaltares, frontal zum Betrachter, in der rechten Bildhälfte angeordnet. Beide halten in der Rechten das Messer, während die Linke seitlich des Körpers angespannt hängt. Unterschiede ergeben sich in der Hintergrund- bzw. Landschaftsdarstellung: Während sich die Abraham-Isaak-Szene in freier Landschaft ereignet, spielt die Hohepriester-Opferszene vor architektonischer Szenerie.

¹²⁷² Die Wandbilder zeichnen sich, ebenso wie das Deckenfresko, durch eine zarte, kühle Farbgebung aus. Farbakzente in Rot, Violett, Grün, Blau und Goldocker erscheinen vor der in differenzierten Grün- und Brauntönen abgeschatteten Landschaftsfolie sowie dem leicht vergrauten Gewölk vor hellblauem Himmel. Farbliche Bezüge zwischen den Wand- und Deckenbildern bestehen in Form des sich in der Kleidung von Moses sowie Johannes Ev. wiederholenden Purpurrots sowie dem Rot-Grün-Kontrast im Deckengemälde sowie am Johannes-Wandbild (vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 403).

¹²⁷³ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 390.

¹²⁷⁴ Das Prinzip der Einfigurigkeit bestimmte bereits die Tugendallegorien von Ochsenhausen (F XIIIb, K1–K4) und Bergheim (F XVII, A, B, C).

¹²⁷⁵ Baumgartners Pilgerfiguren sind durch monumentale Vereinzelung und feierliche Gehaltenheit des Andachtsausdrucks zu charakterisieren. In Gestalt der dargestellten Pilger wird der Wallfahrer unmittelbar angesprochen und gewissermaßen ins Bild hineinversetzt, wodurch in dieser Bildform Andachts- und Motivbild miteinander verbunden sind (vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 390).

¹²⁷⁶ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

¹²⁷⁷ Ebenda, S. 402 f.

Steigerung der Einzelfigur zur denkmalhaften Monumentalität, die über das gerahmte Bild hinausweist.“¹²⁷⁸

Den monumentalen Einzelfiguren wird durch „die klassische Gehaltenheit des Ausdrucks (...) und ihre Einbeziehung in eine architektonische Bildordnung (...) die Monumentalität der Denkmalhaftigkeit im Sinne des Klassizismus“¹²⁷⁹ verliehen.

Die Ausstattung der Schlipsheimer Kapelle ist völlig der Verehrung des Hl. Kreuzes gewidmet. Insbesondere die Decken- und Wandgemälde Hubers sind auf die Vorbilder des Opfertodes Christi am Kreuz aus dem Alten Testament bezogen. Das Deckenbild der Errichtung der Ehernen Schlange sowie die beiden alttestamentarischen Opferszenen (Opferung Isaaks, Tieropfer eines Hohepriesters) sind typologische Vorbilder der Kreuzigung Christi.¹²⁸⁰ Dagegen verweisen das Wunder des grünen Aaronstabes sowie die apokalyptische Vision des Johannes Ev. auf alttestamentarische Vorbilder des Kreuzestodes Christi. Darüber hinaus verbindet sich der Opfergedanke der Opferszenen mit dem Messopfer, das am Altar zelebriert wird, während die beiden Christussymbole (Stern, apokalyptisches Lamm) auf die Eucharistie verweisen. In den Wand- und Deckenbildern gestaltete Huber „das Thema des Opfers und des Opfertodes im Alten und Neuen Testament in Beziehung zum Kreuzesopfer Christi als eine neuartige bildräumliche Einheit (...), in der sich Andachtsbild und Denkmalhaftigkeit verbinden“¹²⁸¹.

Neben den Wandbildern in den Raumecken zielt den Wandabschnitt hinter dem Altar eine Landschaftskulisse mit Gottvater (F XX, W1), wobei sich die vollplastische Kreuzigungsgruppe des Altars vor der gemalten Szenerie erhebt. Auf einer Anhöhe der hügeligen, exotischen, im Abendrot liegenden Landschaft erscheint die Stadt Jerusalem, hinterfangen von einem Bergpanorama. Die Landschaftsdarstellung zeichnet sich durch „ihre durchsichtige Farbigkeit und die stimmungsvolle frühabendliche Beleuchtung“¹²⁸² aus. Oberhalb des Querbalkens schwebt Gottvater auf Wolken über seinem gekreuzigten Sohn, an die Weltkugel gelehnt.¹²⁸³ Beide Elemente – Malerei und

¹²⁷⁸ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402 f.

¹²⁷⁹ Ebenda, S. 403.

¹²⁸⁰ Der 1944 zerstörte Freskenzyklus der evang. Barfüßerkirche in Augsburg (1723/24) von Bergmüller umfasste der historischen Beschreibung des Pfarrers Christell zufolge ähnliche Bildmotive und Szenen (vgl. CHRISTELL, JOHANN MARTIN: *Besondere und ausführliche Nachrichten von der evang. Barfüßer- und St. Jakobskirche in Augsburg*, Augsburg 1733. – Siehe auch DIEDRICH 1959, S. 31 ff.).

¹²⁸¹ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

¹²⁸² NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

¹²⁸³ Die Figur des an die Weltkugel gelehnten Gottvaters erinnert an den gleichzeitig entstandenen Engelsturz von Stockheim (F XIX, A). Diese Figur konnte erstmals im Ochsenhausener Bibliotheksfresko (F XIIIa, B2) nachgewiesen werden.

Skulptur – treten in eine wechselvolle Beziehung zueinander, da Huber in seiner Darstellung auf die plastische Kreuzigungsgruppe direkt Bezug nimmt.

Die Wand- und Deckenbilder werden durch die Quadratur- und Stuckatur-Arbeit in einem architektonischen Gefüge zusammengeschlossen sowie auch die in der malerischen Ausstattung angelegte Zentralraumtendenz in Form einer nach allen Seiten gleichmäßigen Gestaltung betont. Darüber hinaus wird durch die einheitliche Raumgestaltung ein vornehmer, harmonischer Gesamteindruck vermittelt. Dabei bilden die Wandbilder – als Landschaftsfolie für Skulpturen sowie in Form gemalter Seitenaltäre – eine Besonderheit. Insgesamt bildet die Innenraumgestaltung des Schlipshheimer Kapellenraumes „die Summe und einen letzten Höhepunkt der religiösen Tradition der Kreuzwallfahrten im Bistum Augsburg und der künstlerischen Tradition der Reichsstadt Augsburg.“¹²⁸⁴

1.4.1.5 Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan (F XXII)

Den Abschluss dieser Werkgruppe bilden die 1794 entstandenen Fresken der kath. Pfarrkirche St. Stephan in Haselbach (Lkr. Unterallgäu), eine der schönsten Dorfkirchen Mittelschwabens.¹²⁸⁵ Haselbach liegt unweit von Pfaffenhausen, wo Huber 1774 die Ulrichskapelle des Priesterseminars und 1782 die Pfarrkirche St. Stephan freskiert hat.

Die dem hl. Stephan geweihte Pfarrkirche gründet auf einem spätgotischen Vorgängerbau (1460/70), von welchem das spitzbogige Südportal sowie die abgetreppten Stützpfeiler am Chor und Turm zeugen. Der Barockisierung (1698/99) folgte 1794 ein Umbau in klassizistischem Stil durch den Maurermeister Anton Meßnang aus Kirchheim mit Erneuerung der Langhausdecke und des Dachstuhls sowie malerischer Ausgestaltung durch Huber.¹²⁸⁶ Er verzierte den einschiffigen Saalbau zu vier Achsen mit Spiegeldecke und eingezogenem, zweijochigem Chor mit 5/8-Schluss, gotischer StICKKAPPENTONNE auf profilierten Gesimskonsolen mit Wand- und Deckenbildern sowie Quadratur- und Stuckatur-Arbeit. Für diese Malereien, die im

¹²⁸⁴ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 406.

¹²⁸⁵ Bei einer Durchsicht des Quellen- und Literaturverzeichnisses fällt auf, dass die Haselbacher Fresken im 19. Jahrhundert keine Erwähnung fanden, weder in der Werkliste von 1817 noch bei WERNER 1901, WELISCH 1901 oder den diversen Künstlerlexika. Erstmalig sind sie in Dehios Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von 1908, gefolgt von FEULNER 1916/17, S. 74, und ZOEPFL 1934–39, S. 59, 561, erwähnt. Diese Forschungslücke setzt sich bis in die neuere Literatur, z. B. PAULA 1997, fort. Häufiger dagegen fand das Hochaltarblatt Erwähnung, z. B. bei THIEME/BECKER 1924, S. 14, HÄMMERLE 1925, S. 129, und LIEB 1962, S. 18.

¹²⁸⁶ Dem am 10. Juni 1794 mit dem Maurermeister Meßnang geschlossenen Accord zufolge, beabsichtige Huber Ende Juli mit der Freskierung zu beginnen. Grundsätzlich wurde darin der Maurermeister verpflichtet, dem Maler auszuhelfen sowie das Gerüst zur Zufriedenheit desselben herzustellen (vgl. KOPP 1924, o. S.).

Hauptfresko über der östlichen Schmalseite „*J A H (ligiert) uber. P(inxit). 1794*“ signiert und datiert sind, erhielt Huber 900 Gulden.¹²⁸⁷ Zudem bekam

„nach Vollendung (...) des Meisters ‚Schollar‘ (Schüler) ebenfalls ein ‚Drinckgelt‘ von ganzen 10 Gulden und 30 Kreuzern und hocherfreut ob der nun wie neu dastehenden Kirche ließen sich die Haselbacher herbei, den Maler Huber samt ‚Schollar‘ nach Augsburg in einer ‚besseren Kutsche‘ zu führen, wofür sechs Gulden und unterwegs an ‚Zöhrung‘ drei Gulden acht Kreuzer aufgingen.“¹²⁸⁸

Das sich vor der Rekonstruktion der Raumschalenfassung (1980–83) über dem Chorbogen befindliche „geschnitzte Allianzwapen Fugger/Lodron“¹²⁸⁹ – an dessen Stelle heute eine gemalte Inschriftkartusche mit seitlichen Laubgehängen prangt – verwies auf „Graf Johann Max Fugger zu Kirchheim, † 1731, und seine Frau Elisabeth, geb. v. Lodron“¹²⁹⁰, unter deren Herrschaft der barocke Umbau stattfand. Zur dringend notwendigen Erneuerung am Ende des 18. Jahrhunderts hatte „Se. Hochgräfliche Excelenz dem gnädigst regierenden Reichsgrafen und Herrn (Fugger) in Kirchheim“¹²⁹¹ die Genehmigung erteilt.

Die Langhausdecke ziert ein hochovalen Fresko mit dem Martyrium des Patronatsheiligen (F XXII, A). Die einansichtige Komposition ist über der östlichen Schmalseite aufgebaut und in zwei Zonen – irdische Steinigungsszene und himmlische Zone mit Heiliger Dreifaltigkeit und Engeln – gegliedert. Innerhalb dieser Zonen ist eine Hervorhebung der zentralen Hauptfiguren durch zwei vorgelagerte Gruppen zu konstatieren.¹²⁹² Akzentuierend sind diese zudem heller als die dunkleren Flanken gestaltet. Insgesamt bestimmt eine strenge Achsensymmetrie die Komposition. Auf der Mittelachse sind die inhaltlichen Hauptelemente (Saulus – Stephanus – Märtyrerengel – Dreifaltigkeit) übereinander aufgereiht, wodurch die Legendenerzählung auf einen Blick zu erfassen ist und sich zugleich eine lineare Erzählfolge ergibt. Im Symmetriekontext sind auch die beiden seitlich rahmenden Elemente, Palme und Bannerstange¹²⁹³, die im Neigungswinkel einander entsprechen, zu betrachten. Diese verweisen auf die Trinitätsgruppe, in welcher sich die Erlösung des Heiligen ankündigt.

¹²⁸⁷ Vgl. KOPP 1924, o. S.

¹²⁸⁸ Ebenda.

¹²⁸⁹ HABEL 1971, S. 131.

¹²⁹⁰ Ebenda.

¹²⁹¹ KOPP 1924, o. S.

¹²⁹² Die Steinigungsszene mit Stephanus wird von seitlich rahmenden Zuschauergruppen, der Hl. Dreifaltigkeit und vom Kreuz und Weltkugel präsentierenden Engeln flankiert.

¹²⁹³ Die in den Himmel ragende Fahnenstange mit festgeknotetem Banner entstammt dem Langweider Vitusmartyrium (F IX, A).

Wie zwölf Jahre zuvor in Pfaffenhausen (F XI, A) hatte Huber im Haselbacher Hauptbild die Steinigung des hl. Stephanus auszuführen. Der Freskant bediente sich seiner in Pfaffenhausen bewährten Komposition.¹²⁹⁴ Die bescheideneren Ausmaße der Haselbacher Pfarrkirche zwangen ihn zur Vereinfachung der Bildanlage, das Hauptfresko präsentiert sich als verkleinerte Replik des Pfaffenhausener Plafonds.¹²⁹⁵ Darüber hinaus ist die Komposition weiter in den Vordergrund gerückt und tritt in einfacher, klarer, auf das Wesentliche reduzierter Form in Erscheinung. Neben einer minimalen Variation der Stephanus-Schergen-Gruppe mit bekrönendem Märtyrerengel wurde die Zahl der Zuschauer drastisch reduziert und die irdische Handlungsbühne komprimiert. Die Bodenzone bleibt, was charakteristisch für Hubers Spätwerk ist, auf das untere Bilddrittel beschränkt, während die Himmelszone breiten Raum einnimmt. Dabei sind die Erdschollen zwischen den Rahmen eingespannt und bilden einen horizontalen, bildparallelen Handlungsraum.¹²⁹⁶ Völlig verändert hingegen präsentiert sich die Himmelsgestaltung: Die Trinität ist nicht von einer strahlenden Glorie umgeben, sondern lediglich in hellstes Licht getaucht. Die beiden Anbetungsenkel sind auseinandergerückt und durch die Präsentation des Christuskreuzes und der Weltkugel, welche in Pfaffenhausen der Trinitätsgruppe immanent waren, kompositionell und inhaltlich akzentuiert. Schließlich bildet ein Engel anstelle eines Puttenpaares den oberen Abschluss.

Das Deckenbild zeichnet sich „durch ernste Auffassung, plastische Durchbildung und duftige Färbung“¹²⁹⁷ aus. Im Kolorit unterscheidet sich das Haselbacher Fresko in hellerem, gedämpfterem Farbcharakter von der Ocker-Braun-Tonigkeit von Pfaffenhausen. Im Detail ist Stephanus nicht in eine rote, sondern hellgelbe Dalmatik gewandet und verweist damit auf die erste der beiden Ölskizzen für Pfaffenhausen.¹²⁹⁸ Auch das englische Gefolge unterscheidet sich durch kräftige Buntfarben an den Draperien von der lichten Ton-in-Ton-Farbigkeit der ersten Version.

Die Reduzierung und Vereinfachung der Pfaffenhausener Vorlage ist jedoch nicht nur auf das kleinere Format zurückzuführen. Vielmehr sind diese Veränderungen vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Strömungen und des Strebens nach Einfachheit

¹²⁹⁴ Wie bereits aufgezeigt, hat sich Huber in Osterbuch (F IV, A) und Stockheim (F XIX, A) der Komposition von Denklingen (F III, A) sowie im Falle der Unterdießener Heiligenglorie (F VII, D) jener von Pfaffenhausen (F VI, A), um nur zwei Beispiele anzuführen, bedient.

¹²⁹⁵ Vgl. DEHIO 1989, S. 419.

¹²⁹⁶ Gegensätzlich zu den in Pfaffenhausen entlang des Rahmens nach oben gezogenen, seitlichen Ausläufern. Lediglich die Silhouette Jerusalems im linken Hintergrund erinnert an das Pfaffenhausener Schema.

¹²⁹⁷ ZOEPFL 1934–39, S. 59.

¹²⁹⁸ Vgl. Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Fresken, ÖS-F XI(a).

und Klarheit zu sehen. In der Konzentration auf das Elementarste sowie unter Verzicht auf jegliches Beiwerk ist Hubers Malerei „großräumlich und konzentriert in der Aussage“¹²⁹⁹. So erhält das Hauptgeschehen insgesamt mehr Gewicht und wirkt eindringlicher und unvermittelter auf den Gläubigen.

Im Chorraum zieren Tondi in den Scheiteln die zweijochige Stichkappentonne, wobei je ein Hauptmedaillon von zwei kleineren flankiert wird. Im westlichen Joch erscheinen zwischen Wolken die Sinnbilder der christlichen Tugenden – drei Putten mit den Attributen von Glaube, Liebe und Hoffnung – in heller, dezenter Farbigkeit (F XXII, B1). Dieses Puttenmedaillon ist, bis hin zum Perlsaum umwundenen Rundstabrahmen, eine detailgetreue Kopie des Stockheimer Chorfreskos (F XIX, B). Minimale Unterschiede ergeben sich durch die Hinzufügung geflügelter Puttenköpfchen, die Vernachlässigung der Hostie, dem verschatteten Gesicht von Spes sowie die Verschiebung des Bildausschnitts zur Vermeidung von Überschneidungen (Anker). In der farbigen Anlage ist das Haselbacher Medaillon heller, die Lokalfarben sind von gedämpftem, kühlem Charakter und ohne Leuchtkraft. In diesem Zusammenhang entbehrt das Haselbacher Bild der extremen Klarheit in den Farben sowie des hellweißen Inkarnats der Caritas.

Das östliche Bildmedaillon ist der Verehrung des Sanctissimum – des heiligsten Altarsakraments in der Monstranz – durch Putten gewidmet (F XXII, B2).¹³⁰⁰ Der Tondo zeigt eine runde Strahlenmonstranz zwischen drei inzensierenden und anbetenden Putten und einem Kranz von Engelsköpfchen. Innerhalb des beige-gräulich verschatteten Wolkenhimmels sowie dem der Wolkenfarbigkeit angeglichenen Putteninkarnat bildet Goldocker den einzigen Farbakzent.¹³⁰¹ Mit den ikonographisch verwandten Chorfresken der englischen Verehrung der Monstranz von Langweid und Trugenhofen (F IX und X, B) sind keinerlei Gemeinsamkeiten festzustellen. Diese großformatigen Deckenfresken zeichnen sich durch die Präsentation des Ostensoriums auf einer Tuchdraperie sowie großen Engelfiguren mit weiten Flügelschwingen aus. Lediglich das Inzensieren sowie die Anbetung und Verehrung durch Engel sind motivisch verwandt. Vielmehr ist die Darstellung formal und kompositionell an das Tugendmedaillon angeglichen. In diesem Zusammenhang stimmen die Himmelsräume hinsichtlich der Wolkenformationen sowie auch der Verteilung der Bildelemente

¹²⁹⁹ HAISCH 1968, S. 500.

¹³⁰⁰ Vermutlich als Reminiszenz an die 1681 errichtete Corpus-Christi-Bruderschaft.

¹³⁰¹ Bezüglich der ikonographischen Grundgestalt und der Tradition des Bildmotivs der die Eucharistie verehrenden Engel sowie des ikonologischen Gehalts siehe die Ausführungen zum Chordeckenfresko von Langweid (F IX, B).

überein.¹³⁰² Aufgrund derselben Farbgebung und Komposition entsteht eine einheitliche Gesamtwirkung, die durch die flankierenden Kirchenvätermedaillons – eingespannt zwischen die Scheiteltondi und Stichkappenscheitel – unterstrichen wird.¹³⁰³ In der die Medaillontrias zusammenfassenden Stuckbänderung mit Perlstableiste ergibt sich zudem eine formale Einheit der jochweisen Tondigruppen, die zu einer harmonischen Deckengliederung beiträgt.

Unabhängig des in der Tradition der Andachtsbilder stehenden Bildmotivs erscheint die Monstranz ohne Strahlen- und Lichtglorie und entbehrt der kompakt barocken Wolkensphäre. Vielmehr handelt es sich bei der sich an der Decke auftuenden „himmlischen“ Welt um einen eigenen, flächigen Bildraum ohne tiefenräumliche Entfaltung. Dabei dient diese „himmlische“ Erscheinung¹³⁰⁴, in welcher keine Illusion erweckt wird, „der in der Schau erfüllten Andacht“¹³⁰⁵. Darin bilden Hubers Fresken, neben dem Chorbild (1787) von Martin Johann Schmidt (gen. Kremerserschmidt) in St. Veit in Krems, Exempel für die „mit ‚himmlisch-atmosphärischen‘ Stilmitteln an die Decken gemalten ‚Andachtsbilder‘ am Ende der Rokoko-Periode“¹³⁰⁶. Diese freskalen „Andachtsbilder“ sollten, ebenso wie die kleinen Bildstiche, den Betrachter zur andächtigen Übung anregen und dienten der Aufforderung zur „eucharistischen Devotion“¹³⁰⁷.

Darüber hinaus wird durch die Polarität von Sinnbildern der christlichen Tugenden und dem Sakramentsmotiv in den beiden Chortondi „die Beziehung der Drei Tugenden zur Eucharistie im Sinne einer einübenden Haltung, die in die Verehrung einzumünden hat, durch den programmatischen Aufbau unmissverständlich ausgesprochen“¹³⁰⁸. In Bildinhalt und -anordnung soll die allegorische Tugendtrias „den Gläubigen zur Gemeinschaft mit den vorbildlichen Heiligen und zur Verehrung des eucharistischen Sakramentes führen“¹³⁰⁹. Diese Verehrung wird im östlichen Medaillon, direkt oberhalb des Hochaltares dem Gläubigen vor Augen geführt.

Das figürliche Bildprogramm wird in den vierzehn ovalen Apostelmedaillons – darunter auch Jesus, Maria und Paulus – an den Chor- und Langhauswänden fortgesetzt (F XXII,

¹³⁰² Völlig identisch ist die linke, verschattete, bogenförmige Wolkenbank mit Putto obenauf. Daneben ist die Monstranz an die Stelle der Caritas getreten.

¹³⁰³ Die Kirchenväter sind als Halbfiguren in grauer Grisaillemalerei gestaltet. Das westliche Medaillon der christlichen Tugenden ist von Augustinus und Gregor d. Gr., das östliche Medaillon der Verehrung des Allerheiligsten von Hieronymus und Ambrosius gerahmt.

¹³⁰⁴ HABIG 1971, S. 190.

¹³⁰⁵ Ebenda.

¹³⁰⁶ Ebenda.

¹³⁰⁷ Ebenda, S. 182 f.

¹³⁰⁸ HABIG 1971, S. 153.

¹³⁰⁹ Ebenda.

1–14). Die zartfarbigen polychromen Brustbilder vor ockerbräunlichem Hintergrund, in goldgelben Rahmen mit Namensinschriften im unteren Scheitel¹³¹⁰, sind oberhalb der Apostelkreuze platziert. Apostelzyklen waren in Hubers Œuvre bereits in Denklingen (F III), Oberschönenfeld (F V), Pfaffenhausen (F XI) Bestandteil der malerischen Ausstattung, gefolgt von Schwabbruck (F XXIII) und Baidlkirch (F XXVI). Während es sich mit Ausnahme der Denklinger Ganzfiguren bei allen Beispielen um Brustbildnisse handelt, bilden die polychromen Bildnisse Haselbachs innerhalb der bevorzugt als Grisaille ausgeführten Apostelköpfe eine Ausnahme. Unabhängig davon entsprechen die Apostel dem für Huber charakteristischen Männertypus, wodurch die Bildnisse beliebig austauschbar scheinen. Diesen Typus verdeutlichen Matthäus, der dem Pfaffenhausener Petrus (F XI, 1) gleicht oder Petrus, der im Baidlkircher Namensbruder (F XXVI, 7) sein Ebenbild besitzt sowie auch Thomas, welcher einem Schwabbrucker Apostel verwandt ist.

Auch in Haselbach zog Huber die Summe seiner bisherigen Leistungen. Das Langhausgemälde ist eine vereinfachte und reduzierte Replik des Pfaffenhausener Deckenbildes. Die Tugendallegorie im Chorraum ist eine Replik des Stockheimer Chorraumfreskos, welches wiederum eine Vereinigung der Wiedergeltiger Einzeltondi darstellt. Dagegen glich Huber die Komposition der Verehrung der Eucharistie (von Langweid und Trugenhofen) in Komposition, Bildaufbau und Kolorit dem Allegorientondo an und vereinfachte die ältere Version. Die Kirchenvätermedaillons stehen in der Tradition der polychromen Brustbildnisse von Deubach und den zweifarbigen Dreiviertelfiguren von Osterbuch.

Neben der Übernahme figürlicher Kompositionen sind die den Raumeindruck prägenden Illusionsmalereien typisch für diese Schaffensperiode und zu einer Gruppe zusammenzuschließen. Die „gemalte Quadrator und Stuccator-Arbeit“¹³¹¹ weicht insbesondere in den hellgelb getönten Stuckbänderungen, dem dreiseitig umlaufenden, im westlichen Joch auf Höhe der Emporenbrüstung abbrechenden Kranzgesims sowie in der Betonung der Chorbogenachse¹³¹² vom Gliederungs- und Dekorationsschema dieser Phase ab.¹³¹³ Vermutlich aufgrund der Erweiterung der Empore 1854 ist das unvermittelte Abbrechen der gemalten Architekturgliederung im Westen zu erklären.

¹³¹⁰ Dabei Verzicht auf Attributbeigaben, mit Ausnahme der Pilgermuschel von Jacobus Maior.

¹³¹¹ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe, Quittung Hubers vom 25. November 1791.

¹³¹² In der Breite des Chorbogens setzt über den profilierten Gesimskonsolen eine Stuckbänderung an, die sich bis zum Kranzgesims erstreckt. Die dabei ausgebildeten Zwickelfelder sind blaugrün getönt und mit Laubkränzen besetzt.

¹³¹³ Hierbei ist anzumerken, dass es sich bei den Illusionsmalereien um eine Rekonstruktion von 1980–83, nach Befund und Freilegungen der übertünchten Teile, handelt.

Unabhängig davon jedoch ist die Deckengliederung nicht auf die durch die Fensteröffnung vorgegebene Wandgliederung bezogen. Entgegen der bei allen Beispielen bestehenden Zentrierung ist die Deckengliederung mit beschließendem Gurtbogen weiter nach Westen ausgedehnt, wodurch die profilierte, festongeschmückte Scheibenrosette nicht auf der Flucht der mittleren Fensterachse liegt, sondern aus der Mitte nach Westen verschoben ist. Unabhängig davon präsentiert sich in der Quadratur- und Stuckaturmalerei das Architektursystem von Täferlingen, welches in den Dekorationselementen (Laubkränze, Scheibenrosetten u. a.) jedoch an Schlipshelm erinnert.

Im Zuge der klassizistischen Umgestaltung, in der die barocken Stuckaturen vermutlich auf Anweisung Hubers auf ein einheitliches Niveau abgeschlagen wurden¹³¹⁴, erhielt der Hochaltar (1711) ein neues Altarblatt, das Huber „*J A H (ligiert) uber*“ signierte.¹³¹⁵ Die Komposition steht in der Tradition des Abendmahlfreskos von Trugenhofen (F X, A) respektive der entsprechenden Kupfertafel (GK-F X).

1.4.2 Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria Loreto (F XXI)

Neben den Neubauten im klassizistischen Stil schuf Huber 1793 den Plafond der kath. Wallfahrtskirche St. Maria Loreto auf dem Kobelberg bei Westheim (Lkr. Augsburg).

Der Patrizier und Ratsherr der Reichsstadt Augsburg, Karl von Langenmantel auf Westheim (gest. 1610), ließ 1602 für ein Gnadenbild – eine Nachbildung der Muttergottesfigur in Loreto – auf dem Kobelberg eine Kapelle erbauen.¹³¹⁶ Nachdem

¹³¹⁴ An der Stichkappe über dem Hochaltar hat sich ein barockes Stuckfragment (1698/99) – in Form eines Putto mit Früchtekranz zwischen Akanthus – erhalten.

¹³¹⁵ Vgl. Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G48. Das Auszugsbild des hl. Stephanus (um 1818) stammt wohl von Konrad Huber (vgl. AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 184).

¹³¹⁶ Dabei handelt es sich um eine getreue Nachbildung der „Casa Santa“ von Loreto. Maria-Loreto wird das sog. Hl. Haus der Maria (ital. casa santa), das Wallfahrtsheiligtum im mittellitalienischen Loreto bei Ancona, bezeichnet. Nach der seit dem 14. Jahrhundert überlieferten Legende ist das Haus Mariens in Nazareth – Geburtshaus und der Ort der Verkündigung – wegen der Bedrohung durch die Türken 1291 durch Engel von Palästina nach Tersatto (Trsat/ Dalmatien), drei Jahre später nach Recanati bei Rijeka (Jugoslawien) und schließlich 1295 in den Lorbeerhain (lat. lauretum) transloziert worden. In Loreto wurde 1468 über dem Hl. Haus der Bau einer Basilika begonnen, die 1587 im Stil der Hochrenaissance beendet wurde. Das im Innern befindliche Haus wurde in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts von verschiedenen italienischen Bildhauern mit der skulpturengeschmückten Marmorummantelung – nach einem Entwurf Bramantes – ausgestattet. Nachbildungen der Casa-Santa (sog. Loretokapellen) entstanden im 16.–18. Jahrhundert an zahlreichen Orten außerhalb Italiens (siehe Verzeichnis bei BEISSEL, STEPHAN.: *Geschichte der Verehrung Mariens im 16./17. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1910). Zu ihren bekanntesten Nachschöpfungen wird die orsinische Kopie in Prag um 1625 gezählt. Bei der Loretokapelle auf dem Kobelberg, die der Stiftungstafel an der Südseite zufolge „nach dem Muster und Maß des Lauretanischen Hauses, in dem das Wort Fleisch geworden ist, geformt wurde“, handelt es sich um eine der ältesten der in Süddeutschland errichteten Loretokapellen. Dabei soll der Vetter Langenmantels, der spätere Regensburger Domherr Heinrich Langenmantel, von einer Loreto-Wallfahrt die genauen Pläne des Hl. Hauses, die damals auch in Stichen vorlagen, mitgebracht haben (vgl. PÖTZL 1989, S. 144).

sich dieses Marienheiligtum zu einem vielbesuchten Wallfahrtsziel – die wahrscheinlich älteste deutsche Loretowallfahrt¹³¹⁷ – entwickelt hatte, wurde eine Vergrößerung zwingend notwendig. 1728 veranlasste Leopold Ignaz von Langenmantel die Erweiterung in Form eines Langhausanbaus. Dieser wurde „nach italienischem Geschmacke hergestellt und mit Stuccaturarbeit“¹³¹⁸ sowie einem Deckenbild mit der Verkündigung an Maria und zehn Sinnbildern¹³¹⁹ verziert.¹³²⁰ Dreißig Jahre später (1758) erfolgte unter Wolfgang Anton von Langenmantel der Anbau der „Schmerzhaften Kapelle“ (Beichtkapelle) nördlich des Gnadenchores mit Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner. Nachdem sich Ende des 18. Jahrhunderts das barocke Langhausbild in schlechtem Zustand befand, wurde Huber beauftragt, ein neues Verkündigungsbild zu malen.¹³²¹ Der „farbenprächtig und schwungvoll gemalte Englische Gruß“¹³²², welcher sich heute in schlechtem, stark verschmutztem Zustand und kühler, gedämpfter Farbigkeit präsentiert, ist unten links signiert und datiert, „J A H (ligiert) ueber. P(inxit). 1793“.¹³²³

Als Auftraggeber fungierte vermutlich die Familie Langenmantel.¹³²⁴ Anhand der beiden im Besitz der Kobelkirche befindlichen Ölgemälde, Abraham und die drei Engel und Predigt Johannes des Täufers am Jordan¹³²⁵, ist nachzuweisen, dass Huber bereits um 1770 für diese Augsburger Patrizierfamilie tätig war. Demzufolge scheint Hubers

¹³¹⁷ Vgl. *Die Neu-Instandsetzung des Marienheiligums zu U. L. Frau von Loreto auf dem Kobel*, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 172 vom 27. Juli 1928, S. 4. – DEWIEL 1990, S. 226.

¹³¹⁸ WOLFF, JOHANN BAPTIST (HG.): *Augsburger Wallfahrtsbuch*, Augsburg 1858, S. 315.

¹³¹⁹ In den Zwickeln je fünf geschweifte Kartuschen mit allegorischen Darstellungen und Inschriften, die Unbefleckte Empfängnis Mariä würdigend, siehe hierzu NEU/ OTTEN 1970, S. 190 f. und OBLINGER 1938, S. 30–37. Der Schöpfer dieser Malereien ist im Umkreis von Andreas Hainz, Johann Georg Bergmüller und dessen Schüler Johann Georg Wolcker zu suchen (vgl. PÖTZL 2000, S. 166). Vermutlich bildete hierfür das von dem Benediktiner Joseph Zoller verfasste und 1712 in Augsburg erschienene Buch „Conceptus chronographicus de concepta sacra deipara“ die Vorlage (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 191. – PÖTZL 2000, S. 167–171).

¹³²⁰ Vgl. WOLFF 1858, S. 315. – OBLINGER 1938, S. 29–36. – PÖTZL 2000, S. 164.

¹³²¹ Vgl. PÖTZL 2000, S. 179. Im Gegensatz zu den gesamtträumlichen, klassizistischen Raumschöpfungen sollte Huber hier lediglich das Hauptbild – unter Berücksichtigung des barocken Deckensystems (1728) mit bestehendem Stuckrahmen und Bandelwerkstuckierung – freskieren.

¹³²² OBLINGER 1938, S. 38 f.

¹³²³ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 189. – DEHIO 1989, S. 1081 f. – LIEB 1997, S. 2 ff.

¹³²⁴ Weder Mirakelbücher noch Kirchenrechnungen haben sich erhalten. Die einzigen Quellen sind die Kobelchronik „Historia Nazaretana über den Ursprung und den Fortgang der lauretanischen Wallfahrt auf dem Kobelberg“ (von Ignaz Reiser 1736 begründet) und „Kurze Beschreibung von dem Ursprung und Wachsthum der Loretanischen Wallfahrt auf dem Kobel-Berg (...)“, Augsburg 1771 (vgl. PÖTZL 2000, S. 160).

¹³²⁵ Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, zugeschriebene Werke, Gz4 und Gz5. Diese beiden als Gegenstücke ausgebildeten Gemälde erweisen sich durch das Wappen der Langenmantel auf der Schuhsohle Abrahams als Stiftungen dieser Patrizierfamilie (vgl. NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 364). Bei Ersterem handelt es sich um ein typologisches Vorbild der an der Decke verbildlichten Verkündigung, die Verheißung Isaaks (Gen 15,4; 17,19; 18,10).

Tätigkeit der 1770er Jahre die Voraussetzung für die 1793 erfolgte Beauftragung durch die Langenmantel gebildet zu haben.¹³²⁶

Der Plafond mit dem Englischen Gruß (Lc 1, 26–38; F XXI, A) bezieht sich direkt auf die Gnadenkapelle.¹³²⁷ Die Verkündigungsszene ist einansichtig über dem östlichen Rahmen aufgebaut. Maria kniet an einem hölzernen Betpult und ist in die Lektüre des Gebetbuches, das ihre Weisheit zum Ausdruck bringen soll, vertieft.¹³²⁸ Von der Magd scheinbar unbemerkt ist der Erzengel Gabriel niedergeflogen und schwebt dieser gegenüber auf einer Wolkenbank. Der Verkündigungsengel, in der Rechten das Lilienzepter, weist mit deutlicher Geste auf die von Gottvater ausgesandte, oberhalb des Zentrums schwebende Heilig-Geist-Taube. Den oberen Bildabschluss bildet der an die Weltkugel gelehnte Gottvater¹³²⁹ sowie Putten mit Erdkugel und Zepter. Zwei weitere Assistenzputten erscheinen zwischen den beiden Hauptfiguren, von welchen der vor dem Pult sitzende einen Apfel hält.

Huber stellte die Verkündigung Mariä, wie seit dem 15. Jahrhundert üblich, in einem mit Gebrauchsgegenständen des Alltags ausgestatteten Innenraum dar. Zu diesem vermittelt über hohem Podest ein zweistufiger Treppenabsatz mit stilllebenhaftem Arrangement eines Buches auf grüner Draperie. Das Pult ist neben einem Tischchen mit Nähkorb am linken Bildrand das einzige Möbel des angedeuteten Zimmers. Der Bildraum wird von einem dichten, indifferenten Wolkengrund nach hinten begrenzt und entbehrt einer tiefenräumlichen Erschließung. Hierdurch bleibt der Handlungs- und Lichtraum auf eine schmale, nach hinten abfallende Aktionsebene im Bildvordergrund beschränkt. Das in der Aureole der Heilig-Geist-Taube verdichtete Licht fällt auf die Verkündigungsgruppe. Diese Helligkeit steht im Gegensatz zur verschatteten Sockelbrüstung im Vordergrund und dem dunklen Wolkengrund, wodurch ein Raum von „schärfsten Beleuchtungsgegensätzen“¹³³⁰ entsteht.

In der einansichtigen Bildanlage mit gemilderter Untersicht, der Verhängung des Tiefenraumes und der auf die Hauptfiguren beschränkten Beleuchtung wird eine

¹³²⁶ Vgl. NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 364.

¹³²⁷ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass alle Deckenbilder „sinnvoll auf den Gedankenkreis von Maria-Loreto eingestellt“ (LIEB 1997, S. 7) sind. Dieses Thema ist auf vielfältige Weise verbildlicht: Die zehn Sinnbilder (1728) beziehen sich auf die Unbefleckte Empfängnis, das Hauptfresko (1758) der Schmerzhafte Kapelle von Baumgartner zeigt die Übertragung des Hl. Hauses der Maria von Nazareth nach Loreto, das Langhausbild die sich darin ereignete Verkündigung Mariä.

¹³²⁸ Maria ist im Typus der humiliatio, der demütig knienden oder sich verneigenden Maria, wie ihn bereits Fra Angelico verbildlichte, gegeben.

¹³²⁹ Die Gottvaterfigur, die im Ochsenhausener Bibliotheksfresko (F XIIIa, B2) sowie im gleichzeitigen Stockheimer Engelsturz (F XIX, A) nachzuweisen ist, kehrt im Hauptplafond von Schwabbruck (F XXIII, A) wieder.

¹³³⁰ NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 398.

bewusste Abwendung vom barocken Visionsbild deutlich. Zudem wird durch die scharfe Umgrenzung mittels einer geschlossenen Rahmenform „jegliche illusionistische Bildwirkung im visionären Sinne“¹³³¹ unterbunden. Vielmehr erscheint das Deckengemälde „als ein an das Gewölbe versetztes gerahmtes Tafelbild“¹³³². So wird entgegen einer illusionistischen Himmelsöffnung das Bild als Bild gezeigt.¹³³³ In diesem Zusammenhang zeigen auch „die Eingrenzung des Lichtraumes auf den Vordergrund und die damit verbundene Beschränkung der auf das Licht bezogenen Farbigkeit (...) eine bildliche Gesetzmäßigkeit, die vom gerahmten Tafelbild herkommt“¹³³⁴.

Die Verkündigungsgruppe, die „dem Betrachter in geradezu extremer Weise nahegerückt“¹³³⁵ ist, zeichnet sich durch Gesten von großer Ausdruckskraft aus. So spricht „(...) aus der Geste des Engels ein ‚Ave‘ und antwortet voll Demut aus der Haltung der Maria ein ‚Ecce‘ (...)“¹³³⁶. Aufgrund des „Verlust[es] der visionären Transzendenz“¹³³⁷, des Tafelbildcharakters und der zur Monumentalität gesteigerten Hauptfiguren ist ein „Rückzug in den Bereich des Andachtsbildes“¹³³⁸ zu konstatieren. Dabei dient zudem die Klarheit und Einfachheit in der Darstellung sowie die statuarische Verhaltenheit der Protagonisten der Versenkung des Betrachters. Wie seit der Aufklärung im 18. Jahrhundert so ist auch in Hubers Englischem Gruß „die feierliche Strenge der Begegnung der Sterblichen mit dem Gottesboten (...) zunehmend erbaulichen und künstlerischen Darstellungen“¹³³⁹ gewichen.

Für den Englischen Gruß bediente sich Huber des ersten Blattes der Stichserie *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* von Bergmüller als Vorlage (Taf. 42).¹³⁴⁰ Auf den

¹³³¹ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 402.

¹³³² Ebenda.

¹³³³ Im Gegensatz dazu sind beispielsweise das Verkündigungsfresko (1770/75) von Matthäus Günther in Kottgeisering sowie auch das Langhausbild (1782/83) von Januarius Zick in Oberelchingen von starker Untersicht geprägt.

¹³³⁴ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 398.

¹³³⁵ Ebenda.

¹³³⁶ BRAUNFELS, WOLFGANG: *Die Verkündigung*, Düsseldorf 1949 (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 1), S. XXII.

¹³³⁷ NOZAR/PÖTZL 1988, S. 398.

¹³³⁸ Ebenda.

¹³³⁹ POESCHEL 2005, S. 139. Eine ähnliche Figurenkomposition zeigt die Verkündigungsgruppe in der Weyerner Klosterkirche (1763).

¹³⁴⁰ Kupferstich mit Darstellung der Verkündigung, „Jesus, den du, o Jungfrau, vom Heiligen Geist empfangen hast“, 17,5 x 20,3 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 8985. Die Stichserie *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* (um 1723/24) umfasst die Übergabe des Rosenkranzes an die hll. Dominikus und Katharina von Siena sowie die fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes (vgl. FRIEDLMAIER 1998, Katalogband, S. 59, D 173). Dabei handelt es sich um Reproduktionsgraphiken der Deckengemälde (1723/24) in der Augsburger Dominikanerkirche St. Magdalena. Bergmüller, der zur gleichen Zeit mit der Ausmalung der evang. Barfüßerkirche in Augsburg

Einfluss der Vorlage verweisen sowohl die Bildanlage als auch die Figurenkomposition in seitenverkehrter Form. Die demutsvoll kniende Maria mit geneigtem Haupt und den voller Hingabe an das Herz gelegten Händen sowie die Zeigefingergeste des Erzengels orientieren sich eindeutig daran. Davon abweichend ist der Westheimer Verkündigungsenkel entgegen der schwebenden in aufrechter – halb kniender, halb stehender – Haltung gegeben. Des Weiteren erscheint zwischen den beiden Figuren das Lilienzepter. Das Symbol der reinen und jungfräulichen Liebe an exponierter Stelle führt zu einer Veränderung der ikonologischen Aussage. In der Betonung der Unbefleckten Empfängnis nimmt das Hauptbild Bezug auf die umliegenden Kartuschenbilder. Die Szene erweiterte Huber durch die oberhalb der Heilig-Geist-Taube schwebende Gottvaterfigur, welche wiederum in Körperhaltung und Beinstellung an Bergmüllers Erzengel erinnert. Die Erweiterung der Verkündigungsgruppe um Gottvater resultiert aus dem abweichenden Bildformat. Ebenso wie bei der Himmelfahrtsszene in Täferlingen erweiterte Huber auch hier die Bergmüller'sche Vorlage um eine Bildzone. Dagegen ist die Hintergrundgestaltung in Form einer dichten Wolkendecke bereits im Kupferstich zu finden. Lediglich der am Bildrand aufragende, von einer Stoffdraperie umspielte Pfeiler sowie die göttlichen Strahlen blieben im Kobelfresco unberücksichtigt. Das Verkündigungsfresco Hubers ist „in Komposition, Durchzeichnung, Modellierung, zarter Farbgebung und Lichtführung ein spätes Meisterwerk Augsburger Barockmalerei“¹³⁴¹.

Der Kobelplafond bildet ein spätes Beispiel der Bergmüller-Rezeption. Die Verkündigung der Rosenkranz-Kupferstichserie diente bereits J. A. Merz in Wörth (1724/25) und Windberg (1726), J. M. Wild in Oberviechtach (um 1730) und Hasberg (um 1765), J. Waräthi in Vornbach (um 1730), A. Fux in Anzenberg (1749) sowie in Arnbruck, Burglengenfeld, Niedergottsau, Ast und Kirchdorf als Vorlage.¹³⁴² Auch Johann Georg Wolcker übernahm diese Komposition für das östliche Chornebenbild in der Martinskirche in Gabelbach (um 1738).¹³⁴³

Aufgrund der großen Ähnlichkeit mit dem Kobelfresco wird das Ölgemälde der Verkündigung Mariens an der nördlichen Chorwand der kath. Pfarrkirche St. Silvester

beschäftigt war, übernahm zwar die Planung der Fresken, ließ sie aber von seinem Gehilfen Aloys Mack ausführen (vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 106).

¹³⁴¹ LIEB 1997, S. 7.

¹³⁴² Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 108.

¹³⁴³ Vgl. FRIEDLMAIER 1998, Katalogband, S. 59.

in Hiltenfingen Huber zugeschrieben.¹³⁴⁴ Insbesondere der Verkündigungengel, Maria sowie die Begleitputten¹³⁴⁵ sind als wörtliche, seitenverkehrte Zitate zu bestimmen. Unterschiede ergeben sich neben dem Format hauptsächlich in der Raumgestaltung. Dabei hebt sich die Hiltenfinger Fassung in den seitlichen Flanken durch eine tiefenräumliche, detaillierte Innenraumgestaltung von der Kobelversion ab.¹³⁴⁶ Des Weiteren schwebt die Taube des Heiligen Geistes auf dem Ölgemälde innerhalb einer puttengesäumten Licht- und Strahlenglorie, während das Deckenbild von der Gottvater-Putten-Gruppe beherrscht wird.

1.4.3 Schwabbruck, kath. Pfarrkirche St. Walburga (F XXIII)

1795 signierte Huber das Chorfresko in der Pfarrkirche St. Walburga¹³⁴⁷ in Schwabbruck (Lkr. Weilheim-Schongau).¹³⁴⁸ Der Erweiterung und Barockisierung (1686/87) des spätgotischen Vorgängerbaus (1493) folgte Ende des 18. Jahrhunderts eine Verlängerung nach Westen in Verbindung mit einer tiefgreifenden Umgestaltung des Inneren. Als Auftraggeber ist durch das Chronogramm im Langhausfresko „*Praeposito hVlatIs ECCLESiae / FrancIsCo VVanCkMILLer / haec pInXI Ioannes IosephVs HVber.*“ Pfarrer Franziskus Wanckmiller belegt. Dieser ließ 1795 unter dem letzten Abt von St. Mang, Ämilian Hafner (1778–1803), dessen Wappen in der gemalten Chorbogenkartusche erscheint, die Kirche erneuern. Das Gotteshaus präsentiert sich als einschiffiger, dreiachsiger Saalbau mit eingezogenem, fünfseitig geschlossenem, gotischem Chor zu zwei Achsen. Über doppelten, im Chor einfachen, korinthischen Pilastern erheben sich flache Stichkappentonnen.¹³⁴⁹

Das umfangreiche Bildprogramm, in welchem auch die Emporenbrüstungsbilder miteinbezogen sind, „behandelt in einer [zehnteiligen] Folge von Ost nach West die

¹³⁴⁴ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 86, 113. Während Heide Clementschitsch das Gemälde Christian Wink zuschrieb, welcher in der dortigen Pfarrkirche 1789 das Chorfresko des Letzten Abendmahls geschaffen hatte, vgl. CLEMENTSCHITSCH, HEIDE: *Christian Wink 1738–1797*, Diss., Wien 1968, S. 55, wird es ihm in der neueren Forschung jedoch wieder abgesprochen, vgl. HUTTER, CHRISTINE: *Zwischen Rokoko und Klassizismus: Die Tafelbilder des kurfürstlichen Hofmalers Christian Wink (1738–1797)*, Diss., München 2009, http://edoc.ub.uni-muenchen.de/13908/1/Hutter_Christine.pdf, S. 448. Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, zugeschriebene Werke, Gz22.

¹³⁴⁵ Entgegen des Freskos sind zu Füßen des vor dem Leseputz sitzenden Putto Schlange und Apfel dargestellt. Beide Symbole deuten auf die neue Eva, die Überwindung der Erbsünde, hin.

¹³⁴⁶ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 86.

¹³⁴⁷ Bei BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 525 und DEHIO 1990, S. 1098 irrtümlich als St. Salvator geführt.

¹³⁴⁸ In diesem Landstrich, zwischen Landsberg und Schongau, war Huber bereits 1767 in Denklingen (F III) sowie 1774 in Unterdießen (F VII) tätig. Entgegen der Fürstbischöfe von Augsburg und der Grafen von Thurn und Taxis, die in Denklingen und Unterdießen das Präsentationsrecht auf die dortigen Pfarreien innehatten, übte dieses in Schwabbruck das Füssener Benediktinerkloster St. Mang aus. Schwabbruck, vor den Toren von Schongau gelegen, bildet die südlichste Spitze innerhalb Hubers Œuvre, siehe hierzu die topographische Karte im Anhang.

¹³⁴⁹ Vgl. HOFMANN 1959, S. 105. – DEHIO 1990, S. 1098 f. – PAULA 2003, S. 431.

Erscheinungen und Wunder des Salvators, die thematisch zum Festkreis von Ostern bis Pfingsten gehören“¹³⁵⁰. Die Bildfolge, die mit der Auferstehung Christi beginnt und mit der Sendung des Heiligen Geistes abschließt und durch Kirchenväter-, Evangelisten- und Apostelzyklen erweitert wird, dient der Verherrlichung Christi und „gehört zu den besten Arbeiten des Augsburger Akademiedirektors Johann Joseph Anton Huber“¹³⁵¹.

Die Freskenfolge setzt im Chorraum ein. Das ovale Bildfeld zeigt die Auferstehung Christi (F XXIII, B), wie sie im Matthäusevangelium (Mt 28,2–4) beschrieben wird. Den Schauplatz bilden getreppte, nach vorn zerklüftete Fels- und Erdschollen. Die von einem Lichtschein umfangene Gestalt Christi, mit weißem Lendentuch und langem, hellrotem Überwurf, entschwebt dem Sarkophag im Mittelgrund.¹³⁵² Der Auferstehende hält in seiner Linken die österliche Siegesfahne mit dem Kreuz als Zeichen des Triumphes über den Tod. Die auffahrende Bewegung wird vor allem durch die überkreuzten Beine sowie die im Windsog aufgeblähte Stoffdraperie anschaulich. Um den Sarkophag sind drei Grabwächter gegeben, deren Reaktionen Erschrecken und Furcht zeigen. Zwei der römischen Soldaten liegen rücklings auf dem Boden und halten schützend Schilde vor ihre Körper. Der Dritte ergreift, angst- und schreckenerfüllt abgewandt, die Flucht. Der den Steindeckel beiseite schiebende Engel steht hinter dem Sarkophag und bildet mit den Wolken eine farbliche Einheit. Die terrestrische Zone ist in kräftigen Ocker-Braun- und Grüntönen gehalten, wobei Blau, Rot und Grün an den Gewändern der Wächter Farbakzente bilden. Das Hellblau des Himmels gibt den Hintergrund für die Glorie, in der Weiß als Lichtfarbe eingesetzt ist.

Huber griff auf den im 14. Jahrhundert in Italien entwickelten Bildtypus des in einer Lichtwolke über dem Grabe schwebenden Christus zurück.¹³⁵³ Dieser Bildtypus drückt die körperliche Erhöhung und Verklärung des Auferstandenen aus. Dagegen tritt im späten 18. Jahrhundert diese italienische Kompositionsform wieder zurück. Martin Knoller (Neresheim, 1769–75), Januarius Zick (Salzburg, Barockmuseum, Inv. Nr. 2040, um 1755) und Martin Johann Schmidt (Stift Göttweig, um 1800) stellten Christus wieder auf dem Sarg stehend dar. Mit diesem Bildtypus des körperlich Auferstandenen wird die kraftvolle Überwindung des Todes betont. Huber hatte bereits 1778 im „ehemal Pichlerischen, jetzt Emmerichischen Hause in Augsburg (...) einen kleinen

¹³⁵⁰ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 529.

¹³⁵¹ PAULA 2003, S. 431.

¹³⁵² Mit weißem Lendentuch und hellrotem Mantel erscheint Christus auch in den beiden südlichen Langhaus-Zwickelbildern (F XXIII, A1 und A2) sowie im Himmelfahrtsbild (F XXIII, A).

¹³⁵³ Dieser Bildtypus prägt auch die Auferstehungsfresken von Hans Georg Asam in Benediktbeuern (1681–88), Johann Baptist Zimmermann in Dietramszell (1726) und Christian Thomas Wink in Schwindkirchen (1784).

Platfond in der Kapelle, die Auferstehung Christi vorstellend“¹³⁵⁴, geschaffen. Während wir darüber keinerlei Kenntnisse besitzen, umfasst der Freskenzyklus in den Ochsenhausener Seitenschiffen in der Verbildlichung des fünften Glaubenssatzes ebenfalls eine Auferstehungsszene (F XIV, 5). Beide Darstellungen sind in den Motiven des von einer Lichtaureole umgebenen, dem Sarkophag entschwebenden Christus¹³⁵⁵, der drei aufgeschreckten Grabwächter sowie des den Grabdeckel emporhebenden Engels verwandt. Dabei resultieren die kompositionellen Veränderungen, insbesondere der Zentralisierung und Vertikalisierung, mitunter aus den verschiedenen Bildformaten. Aufgrund der Beruhigung der Komposition ist die Darstellung sonst beherrschende Unruhe gemildert.

Im Gegensatz zu Bergmüllers Auferstehungsfresko (1710) in Kreuzpullach (Taf. 43), das neben der zweizonigen Komposition von starker Untersicht und Verkürzung der Figuren geprägt ist sowie sich in der Darstellung des Grabesortes in der Andeutung durch Felsbrocken erschöpft, ist das Schwabbrucker Deckenbild von tafelbildartiger Anlage. Während beide Deckenbilder durch fließende Übergänge zwischen den Bildzonen bestimmt sind, ist bei Huber die Dynamik reduziert. Zudem fehlen Hubers Auferstehendem die begleitenden Engel und Putten, Christus als der alleinige Überwinder des Todes steht im Mittelpunkt.¹³⁵⁶

Das Auferstehungsfresko wird seitlich von zwei Zwickelfresken, die Heilige am leeren Grab zeigen, begleitet. Südlich flankiert die Szene der hl. Magdalena am Grab (Io 20,1, 11; F XXIII, B1). Maria Magdalena¹³⁵⁷ steht weinend am Sarkophag, aus welchem das Schweiß Tuch Christi hängt. Mit einem Tuch ihre Tränen trocknend, deutet sie mit der linken Hand auf das leere Grab. Ihr Salbgefäß steht auf dem Boden im Vordergrund, während der Steindeckel rechts im Hintergrund liegt. Über der Grabesstätte ragt eine Palme auf, die als Siegesymbol über den Tod zugleich auf die Auferstehung Jesu verweist.

¹³⁵⁴ HUBER 1817, S. 366.

¹³⁵⁵ Dabei ist Christus mit überkreuzten Beinen, dem erhobenen rechten Arm und der Kreuzesfahne in der Linken, eine spiegelbildliche Kopie. Diese Christusfigur erinnert auch an Bergmüllers elftes Blatt der Kupferstichserie *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* (um 1723/24) mit der Auferstehung Christi. Im Vergleich zu diesen beiden Vorlagen jedoch entschwebt Christus nicht diagonal, sondern aufrecht dem Sarkophag.

¹³⁵⁶ In der Tradition der stark untersichtigen Darstellung ist die Auferstehung Christi von Januarius Zick in Zell (1780/81) anzuführen. Dagegen folgen Joseph Keller in Pfronten-Berg (1806) sowie auch Alois Keller in Balgach (1826) Huber im Tafelbildcharakter. Von demselben Zeitgeist geprägt erscheint die Verklärung Christi von Joseph Anton Schöpf in Asbach (1787), insbesondere in der ovalen Bildform, der Tafelbildanlage sowie der streng und achsial geschichtet aufgebauten Komposition.

¹³⁵⁷ Die Figur der Maria Magdalena mit goldgelbem Mantel über weißem Untergewand und schulterlangem, blondem Haar ist identisch mit jener im Langhaus-Zwickelbild (F XXIII, A2).

Im nördlichen Zwickelbild erscheinen Petrus und Johannes am leeren Christusgrab (Io 20,3 ff.; F XXIII, B2). Die beiden von Maria Magdalena gerufenen Apostel sind zum Grab geeilt und stehen bestürzt am leeren Sarkophag. Während Johannes fassungslos in denselben blickt, weist Petrus zum Himmel. Vor dem Sarkophag liegen der Grabdeckel und das Schweiß Tuch Christi auf dem Boden. Die Grabesstätte wird ebenfalls von einer Palme am rechten Bildrand überhöht.

Diese beiden Zwickelfresken stimmen in der Bildanlage völlig überein, wenngleich der Schauplatz, der Sarkophag unter der Palme, sowie die Hauptfiguren am zweistufigen Treppensockel gemäß ihrer gegenüberliegenden Position spiegelbildlich angeordnet sind. Über die formalen und kompositionellen Parallelen hinaus sind diese Nebenszenen auch von derselben Farbgebung.¹³⁵⁸

In den äußeren Stichkappenzwickeln erscheinen die vier Evangelisten als ganzfigurige Autorenbildnisse. Die Figuren schweben auf Wolken in Grisaillemalerei, ohne Rahmung, vor den hellgrünen Gewölbeflächen.¹³⁵⁹

An der Langhausdecke setzt sich die Szenenfolge in den Zwickelbildern mit Ereignissen nach der Auferstehung fort, die zeitlich zwischen Auferstehung und Himmelfahrt angesiedelt sind.¹³⁶⁰

Dem Johannesevangelium folgend schildert Huber im südöstlichen Zwickelfeld die Begegnung von Jesus und Maria Magdalena (Io 20,11–18) – diese ist die erste einer Reihe von Zeugnissen der Auferstehung (F XXIII, A2). Nachdem Maria aus Magdala am Ostermorgen allein zum Grab gekommen war¹³⁶¹, fand sie anstelle des Leichnams zwei Engel vor. Während sie weinte, begegnete ihr Christus in Gestalt eines Gärtners. Nachdem sie diesen fragte, ob er ihren Herrn weggetragen habe, gab sich Christus ihr zu erkennen, indem er sie beim Namen nannte. Neben dem Salbgefäß auf die Knie gesunken streckt Maria Magdalena demutsvoll die Linke nach ihm aus. Christus antwortet mit freundlicher Zuwendung, aber zurückweisenden Geste „*Noli me tangere*“ („*Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater*“, Io 20,17).

Den benachbarten südwestlichen Zwickel ziert die Erscheinung des Auferstandenen vor den Marien (Mt 28,9 f.) nach ihrem Besuch des Christusgrabes am Ostermorgen (F

¹³⁵⁸ Die von Grün- und Brauntönen bestimmten landschaftlichen Schauplätze heben sich vom rosa-violett abgeschatteten Wolkenhimmel ab. Die Gewänder in Weiß-Gelb, Blau-Weiß und Rot-Grün bilden die einzigen Farbakzente.

¹³⁵⁹ Ganzfigurige Evangelistenbildnisse, jedoch polychrome, sind einzig in Ochsenhausen (F XIV, E1–E4) nachzuweisen.

¹³⁶⁰ Zur Bekundung seiner leiblichen Auferstehung erschien Christus zwischen Ostern und Himmelfahrt wiederholt ihm nahe stehenden Personen (Mt 28; Mc 16; Lc 24; Io 20 und 21).

¹³⁶¹ Dieser Moment bildet den Gegenstand des südlichen Chor-Zwickelbildes (B1).

XXIII, A1). Jesus steht den beiden Frauen gegenüber: die Ältere kniet vor ihm nieder und streckt beide Arme nach ihm aus, während die Jüngere in anbetender Haltung vor ihm verharret. Jesus antwortet mit auffordernder Geste und weist die Frauen an „*Gehet hin und verkündiget es meinen Brüdern, daß sie gehen nach Galiläa, daselbst werden sie mich sehen.*“

Auf der gegenüberliegenden Seite ist im nordöstlichen Zwickelfeld die Erscheinung des Auferstandenen auf dem Weg nach Emmaus (Lc 24,13 ff.) verbildlicht (F XXIII, A3).¹³⁶² Christus als Pilger begegnet unerkannt zwei Jüngern mit Wanderstab und Hut auf dem Weg nach Emmaus. Die nach unten weisende Linke des hinter Jesus stehenden Mannes verweist auf das Holzkreuz am rechten Wegesrand¹³⁶³, während Jesus auf die Palme deutet. Das Kreuz, als Symbol der Passion Christi, verweist auf Christi Tod, die Palme ist als Zeichen des Sieges über den Tod zu verstehen. Demnach liegt die Betonung auf dem Sieg über den Tod sowie der Erlösung.

Ein weiteres Zeugnis der Auferstehung Jesu bildet die Erscheinung am See Genezareth (Io 21,4 ff.; F XXIII, A4).¹³⁶⁴ Im nordwestlichen Zwickelbild steht Jesus am Seeufer, nach links den Aposteln auf dem Schiff zugewandt. Mit eindringlicher Geste weist er jene an, die Netze auszuwerfen. Unter den Aposteln ragt Petrus hervor, auf dem Bug kniend und mit ausgestrecktem Arm Jesus antwortend.

Der inhaltlichen Entsprechung folgend sind die vier Christuserscheinungen auch formal und kompositorisch sowie durch das Kolorit¹³⁶⁵ als Einheit ausgezeichnet.¹³⁶⁶ Die Szenen sind den Bibelstellen entsprechend in Landschaftskulissen eingebettet.¹³⁶⁷ Dabei bildet die Palme ein wichtiges Bildmotiv, welches nicht nur auf die Topographie des historischen Ortes bezogen ist, sondern hauptsächlich als Symbolträger fungiert. Neben einer Reduzierung auf die Hauptfiguren und deren konfrontierender Anordnung sind die Szenen von den ausdrucksstarken, beziehungsvollen Gesten der Hauptakteure im

¹³⁶² Dieses Thema ist auch im Tafelbildœuvre nachzuweisen, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, verschollene und zerstörte Werke, Gv5 und Gv40.

¹³⁶³ Dieses Bildmotiv eines am Wegesrand stehenden Kreuzes ist bereits in der Flucht nach Ägypten von Oberschönenfeld (F V, B) vorgebildet.

¹³⁶⁴ Von den verschiedenen Begebenheiten der Erscheinung am See Genezareth (wie z. B. Erwartung Christi am Ufer, Petrus eilt über das Meer, Berufung Petri u. a.) ist der Fischzug verbildlicht.

¹³⁶⁵ Von den die Landschaftskulissen dominierenden Grün-, Ocker- und Brauntönen sind an den Gewändern farbige Akzente in kühlem Blau, rötlichem Violett sowie Weiß in Kontrast zu Hellrot und Goldgelb gesetzt. Dabei korrespondieren Rot und Blau mit der Himmelsfärbung. Diese identische Farbgebung trägt zu einer einheitlichen Farb- und Raumwirkung bei.

¹³⁶⁶ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass bezüglich der formalen und kompositionellen Bildanlage, der Farbstimmung sowie dem Palmenmotiv Parallelen zu den Chorwickeln bestehen.

¹³⁶⁷ Die Erscheinungen sind in austauschbare Landschaftskulissen eingebettet und von rötlich gefärbtem Morgenhimmel hinterfangen. Daneben werden die Szenen seitlich durch eine Palme oder einen Baum begrenzt sowie das Zentrum von einem weiten Landschaftspanorama mit Bergen oder Stadtsilhouette (mit Ausnahme des Gang nach Emmaus) beherrscht.

Zentrum geprägt. Diese aufeinander bezogenen, einander antwortenden Gebärden der gegenüberstehenden Figuren heben sich silhouettenhaft vom rötlichen Morgenhimmel ab, wodurch spannungsreiche Momente erzeugt werden. Unabhängig davon besteht aufgrund der Gestaltung des Auferstandenen eine Zweiteilung, wobei sich die längsseitig nebeneinander liegenden Szenen entsprechen. Die beiden südlichen Zwickelbilder (A1, A2) zeigen Jesus mit nacktem Oberkörper, weißem Lendenschurz und hellrotem Umhang, dagegen erscheint er in den beiden nördlichen (A3, A4) in rotem Gewand mit blauem Umhang.

Die als quadri riportati aufgefassten Christuserscheinungen sind konkret an den Evangelienberichten orientiert. Dabei ist eine Beschränkung auf den inhaltlichen Kern des Textes ohne narrative Ausschmückung kennzeichnend. Die Figuren sind mit viel Gefühl, aber wenig Pathos dargestellt – wie es am Ende des Jahrzehnts üblich wird. Huber war bestrebt „das biblische Ereignis klar und ausdrucksvoll wiederzugeben.“¹³⁶⁸ Aufgrund der Klarheit in der Darstellung und des Verzichts auf den allegorischen Apparat wird den Bildern der Anschein historischer Faktizität verliehen.¹³⁶⁹

In der katholischen Reformbewegung wurde der Verzicht auf den allegorischen Apparat sowie die Erbauung der Gläubigen gefordert und jegliche Erregung der Affekte durch die Predigt abgelehnt, beispielsweise von Johann Michael Sailer in seinen 1792 erschienenen „Kurz gefaßten Erinnerungen an junge Prediger“. Während in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Affektlehre durch den Gefühlskult verdrängt wurde, tritt in der Kunst „an die Stelle der differenzierten Darstellung des Affektausdrucks, der sich dem Betrachter mitteilen soll, eine Darstellungsweise, die den Betrachter zur Einfühlung auffordert, ihn dazu veranlasst, vom Gefühl her Handlung und Aussage des Bildes zu erfassen“¹³⁷⁰. Dieser Forderung kommt Huber im Zwickelbild der tief betrübt am leeren Grabe stehenden hl. Magdalena nach. Die Darstellung fungiert als Appell an den Betrachter, welcher sich in die Gefühlslage der Figur versenken soll. Dies wird durch eine „klare Zeichnung“¹³⁷¹ mit scharfen Konturen, „detaillierte Durcharbeitung und Isolierung der einzelnen Gestalten“¹³⁷² sowie „gesteigerte plastische Werte“¹³⁷³ unterstützt.

¹³⁶⁸ BÜTTNER 1997, S. 144.

¹³⁶⁹ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 144 ff.

¹³⁷⁰ BÜTTNER 1997, S. 148.

¹³⁷¹ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 525 f.

¹³⁷² Ebenda.

¹³⁷³ Ebenda.

Die Zwickelfelder sind das Hauptfresko längsseitig begleitend angeordnet. Den Höhepunkt des Freskenzyklusses bildet der Langhausplafond der Himmelfahrt Christi (Act 1,9–11). Die Apostelgeschichte schildert, wie Christus am vierzigsten Tage nach Ostern im Beisein der Jünger von einer Wolke entrückt wurde.

Das einansichtige, hochrechteckige Fresko ist nach Osten zu betrachten (F XXIII, A). Die Darstellung ist in drei horizontalen Zonen aufgebaut.¹³⁷⁴ Den Schauplatz bildet ein hell erleuchtetes Plateau im Mittelgrund zwischen seitlich erhöhten Erd- und Felsschollen, die nach vorne zerklüftet abbrechen. Auf diesem Terrain sind die Apostel um Petrus in ihrer Mitte sowie den geöffneten Sarkophag im Vordergrund versammelt. Sie begleiten mit lebhaften Gebärden das Geschehen und sind in einem Zustand außerordentlicher Erregung, des Überwältigtseins und Staunens dargestellt. Darüber öffnet sich eine gewaltige Himmelszenerie mit heller Auflichtung in der Mitte, in der die zum Himmel auffahrende Gestalt Christi zu sehen ist. Rings in den Wolken sind anbetende Engel und Putten zu sehen, zwei von ihnen tragen das Kreuz Christi. In der obersten Zone erscheint Gottvater mit der Weltkugel und Trageengel. Sein überlanger Umhang bläht sich sichelförmig über seiner Gestalt und beschließt die Szene.

Das Himmelfahrtsfresko ist von kühlem, klarem Farbcharakter. Vor den Olivgrün-, Braun- und Ockertönen der Landschaft erscheinen in den Apostelgewändern warme und – außer Blau – gebrochene Buntfarben. In der oberen Zone heben sich von den ocker bis grau-braun abschattierten Wolken und den hellblauen Himmelsdurchblicken Farbeffekte in „Kobaltblau, Ziegelrot, Weinrot, Lila, Zitronengelb und Hellgrün“¹³⁷⁵ an den Draperien ab.

Aufgrund des extremen Hochformats divergiert die perspektivische Anlage der verschiedenen Bildzonen. Die unterste Zone mit der Apostelversammlung um den Sarkophag ist untersichtig und verkürzt. Die Körperachsen konvergieren in einem Höhenfluchtpunkt, der etwa in der Gestalt Christi liegt. Dagegen ist an den über den Apostel schwebenden Engelgruppen, dem auffahrenden Christus und Gottvater die Untersicht abgeschwächt.¹³⁷⁶ Entgegen des im Barock und Rokoko stark in Untersicht gegebenen, vor einer lichterfüllten Himmelsöffnung auffahrenden Christus entbehrt Hubers Himmelfahrtsfresko jeglicher Illusion. Vielmehr ist die Komposition von

¹³⁷⁴ Die einzelnen Zonen sind durch ein Gesten-, Blicke- und Beziehungsgeflecht sowie auftürmende Wolkensäume miteinander verbunden.

¹³⁷⁵ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 526.

¹³⁷⁶ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 525 f.

einansichtiger Tafelbildanlage, wobei die Apostel im Vordergrund einen inneren dunklen Rahmen bilden, welchen die göttliche Gruppe am oberen Bildrand schließt.

Die Komposition hebt sich von den auf die Hauptfiguren reduzierten Chor- und Zwickelbildern durch einen gesteigerten Figurenreichtum ab und ist von unruhiger, unklarer Wirkung, jedoch von einer „streng symmetrische[n] Aufteilung der Apostel- und Engelgruppen beiderseits der Mittelachse“¹³⁷⁷ geprägt. Diese markieren Petrus und die emporschwebende Gestalt Christi. Diese beiden Hauptfiguren werden durch vorgelagerte Figurengruppen gerahmt und hervorgehoben, sind jedoch farblich zurückgesetzt und erscheinen aufgrund ihrer hellen Farblosigkeit in den Hintergrund gerückt.¹³⁷⁸ Zudem tritt die Christusfigur, „der inhaltlichen Bedeutung nach die zentrale Gestalt der Darstellung“¹³⁷⁹, in der Größenproportion zurück, wird jedoch von einer „auch die ikonographische Dimension erfassende[n] Wandlung der Gestaltung“¹³⁸⁰ gekennzeichnet. Der Auffahrende ist lediglich durch seine silhouettenhafte Erscheinung vor der hellen Lichtwolke vom himmlischen Figurengewirr abgesetzt.¹³⁸¹ Wie im Auferstehungs- so auch im Himmelfahrtsbild ist Christus als Lichterscheinung sehr hell, farblos und in transparenten Weißbrechungen dargestellt. Dagegen ist er in den flankierenden Zwickelbildern von körperhafter Erscheinung. Auf dem Weg in den Himmel aber entfernt er sich dem irdischen Geschehen, eben diese Entrücktheit wird durch die Farbgebung verdeutlicht.

Die Schwabbrucker Himmelfahrt ist eine Komposition aus Figuren verschiedener Herkunft. So sind die Apostelversammlung der Täferinger Marienhimmelfahrt (F XVIII, A) und die kreuztragende Engelgruppe dem Haselbacher Steinigungsfresko (F XXII, A) entlehnt. Die Gottvaterfigur ist identisch mit jener des Ochsenhausener Bibliotheksfreskos (F XIIIa, B2) sowie des Stockheimer Engelsturzes (F XIX, A). Des Weiteren ist die Anlage der terrestrischen Zone in Form eines im Mittelgrund zwischen seitlich ansteigenden Erdflanken aufragenden hügelartigen Plateaus ebenfalls mit der Haselbacher Anlage zu vergleichen. Wohl kaum eines seiner Werke lebt derart von

¹³⁷⁷ BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 526. Die Figurenkomposition folgt den Gesetzen der Achsensymmetrie, welche zu einem bildimmanenten Kräfteausgleich führt und der Komposition eine gewisse Stabilität und Ausgewogenheit verleiht, welche jedoch durch die Figurenmasse verunklärt werden.

¹³⁷⁸ Vgl. BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 526.

¹³⁷⁹ Ebenda.

¹³⁸⁰ Ebenda.

¹³⁸¹ Weitere Beispiele für die Darstellung des aus eigener Kraft emporschwebenden Christus liefern Christian Thomas Wink in Schwindkirchen (1784), Alois Keller in Missen (1819), Dornbirn-Haselstauden (1828), Holzgau (1837), Sebastian Rechenauer d. J. in Ruhpolding (1823) sowie Karl Keller in Altusried (1887).

Wiederholungen und der Zusammenfügung verschiedenster Einzelgruppen und Bildmotive zu einer neuen Komposition wie der Schwabbrucker Hauptplafond.

Die beiden Bilder an der Emporenbrüstung runden den Freskenzyklus ab.¹³⁸² Die Darstellung des ungläubigen Thomas (Io 20,26–29) an der unteren Emporenbrüstung zeigt den Auferstandenen im Kreis der Apostel (F XXIII, EB2). Diese Begebenheit ist in die Serie der Erscheinungen vor der Himmelfahrt der Langhauszwickel einzureihen. Dagegen schließt sich das Pfingstgeschehen¹³⁸³ (Act 2,1–3) des oberen Emporenbildes direkt an die Himmelfahrt Christi an und bildet so den Abschluss der zum „Festkreis von Ostern bis Pfingsten“¹³⁸⁴ gehörigen Deckenbilder (F XXIII, EB1).

Die der Verherrlichung Christi dienenden Deckengemälde beginnen mit der Auferstehung und schließen mit der Sendung des Heiligen Geistes ab. Das Chorfresko mit der Darstellung der Auferstehung sowie die Erscheinungsszenen (Noli me tangere, Jesus erscheint den Marien, Jesus am See Genesareth, Gang nach Emmaus und der ungläubige Thomas), in denen die Auferstehung bezeugt wird, sind in theologischer Hinsicht Hauptbeweis für die Göttlichkeit Christi. Die Himmelfahrt ist „vollendete Erhebung aus dem Zustand der ‚Knechtsgestalt‘ zu dem ihm als wahren Sohn Gottes gebührenden ‚Erhöhungszustand‘ in der ‚Herrlichkeit Gottes des Vaters‘ (Phil 2,9)“¹³⁸⁵. Auf den Sieg Christi über den Tod verweisen auch die Siegesymbole – Palmzweig und Lorbeerkranz – der beiden im illusionistisch gemalten Himmelsausschnitt des östlichen Langhausjoches schwebenden Putten (F XXIII, a).

Das Bildprogramm wird durch die das Himmelfahrtsfresko an den Schmalseiten begleitenden Kirchenväterbildnisse¹³⁸⁶ sowie die Bildnisse der als die Säulen der Kirche geltenden Apostel¹³⁸⁷ an den Langhauswänden vervollständigt.

Die figürlichen Gewölbemalereien sind in ein System aus Dekorations- und Illusionsmalereien eingebettet. Entgegen der Quadratur- und Stuckaturmalereien ungegliederter Wand- und Deckenflächen (z. B. in Schlipsheim, Bergheim, Haselbach) handelt es sich hier um eine farbliche Akzentuierung und Strukturierung des

¹³⁸² Diese beiden in grau-brauner Grisaille gestalteten Darstellungen entsprechen sich in der rahmenden Funktion durch Säulen und der darum geschlungenen Draperie, wodurch ein bühnenartiger Charakter erzeugt wird.

¹³⁸³ Weitere Pfingstbilder schuf Huber in Ochsenhausen (F XIV, 8) und in der Spitalkirche Augsburg (F XXV). Daneben existiert auch ein Ölgemälde in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, Inv. Nr. 10842, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G10.

¹³⁸⁴ BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 529.

¹³⁸⁵ LThK, Bd. 5, Sp. 50 f.

¹³⁸⁶ Ebenso wie bei den Evangelistenbildern handelt es sich um Ganzfiguren auf Wolken in Grisaillemalerei auf hellgrünem Grund. Kirchenväter-Ganzfiguren sind in Oberschönenfeld (F V), Trugenhofen (F X) und Ochsenhausen (F XIV) nachzuweisen.

¹³⁸⁷ Ausdrucksstarke Apostelköpfe haben Vorläufer in Oberschönenfeld (F V) und Pfaffenhausen (F XI).

bestehenden Architektursystems. Im Gegensatz zu den klassizistischen Raumschöpfungen der ersten Hälfte der 1790er Jahre sind diese Illusionsmalereien, mit Ausnahme der Fensterumrandungen, auf die Gewölbeflächen beschränkt. Mittels einer hellvioletten, der architektonischen Gliederung sowie der Plafonds streng folgenden Rahmung (in der Art einer Stuckbänderung) ergibt sich eine Aufteilung des Gewölbes. Die Rücklagenflächen sind davon Hellgrün abgesetzt, die Stichkappen mit goldenen Brokatfüllungen verziert. Dagegen fungieren die Stichkappen-Zwickelfelder als Träger von Bildfeldern, deren Begrenzung die hellvioletten Stichkappengrate, von goldenen Zierleisten begleitet, bilden. Anstelle einer Berücksichtigung ihrer tragenden Funktion werden die Zwickel mit Malerei besetzt, wodurch die Tektonik unberücksichtigt bleibt. Innerhalb dieses übergreifenden, farblichen Dekorationssystems sind die einzelnen Bilder aufgrund gemalter Rahmungen deutlich voneinander getrennt. In den grünen, Perlstab gesäumten Deckenflächen, den goldenen Bilderrahmen und Brokatfeldern, dem scheibenförmigen Rosettenmotiv, den Akanthusknospen und den schlichten Fensterprofilierungen folgt Huber seiner Gestaltungssprache der frühen 1790er Jahre. Die Gewölbefresken und die Dekorations- und Illusionsmalereien korrespondieren im Kolorit miteinander, sodass eine einheitliche Raum- und Farbwirkung und dadurch eine harmonische Gesamterscheinung entsteht.

1.4.4 Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul (Fv XV)

1797 ist Huber in Oberhausen nachzuweisen. Die Pfarrei des im Nordwesten von Augsburg gelegenen Dorfes lag in bischöflichen Händen.¹³⁸⁸

Die den Aposteln Peter und Paul gewidmete Kirche wurde nach dem Abriss des baufälligen mittelalterlichen Vorgängerbaus 1603/04 in erweiterter Form aufgebaut. Einer Erneuerung des Turmoberteils (1619) durch Baumeister Elias Holl folgten 1698 eine Barockisierung durch Maurermeister Christoph Dietz sowie der Anbau von apsidialen Querarmen im Jahr 1700. Unter Pfarrer Joseph Anton Bechteler (1761–1801) erfolgte 1797/98 der Umbau der Pfarrkirche mit malerischer Ausstattung durch Huber. 1944 wurde die Kirche schwer beschädigt und die Fresken Hubers zerstört.¹³⁸⁹

Nach dem Umbau des späten 18. Jahrhunderts präsentierte sich die Oberhausener Pfarrkirche als einschiffiger Saalraum zu drei Fensterachsen über kreuzförmigem

¹³⁸⁸ Vgl. SCHRÖDER 1975, S. 177. Während die Augsburger St.-Martin-Stiftung im Laufe des 17. Jahrhunderts alleiniger Grundherr geworden war und auch die Nieder- sowie die Hochgerichtsbarkeit besaß, verblieb die geistliche Jurisdiktion und die Pfarrei in bischöflichen Händen (vgl. SCHRÖDER 1975, S. 177).

¹³⁸⁹ Vgl. BREUER 1958, S. 99. – DEHIO 1989, S. 142. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 242 ff.

Grundriss und eingezogenem, polygonalem Chor mit Dreiachtelschluss gegen Osten. Das Innere, mit Tonnendecken ohne Stuck und Wandgliederung durch flache Friese und Rahmen, war von schlichter Gestalt.

Die seit 1795 geplante Ausmalung der Pfarrkirche konnte 1797, nach der Genehmigung des Patronatsherrn, Fürstbischof Clemens Wenzeslaus, realisiert werden.¹³⁹⁰ Aufgrund herabfallender Kalkmassen und Gipsstücke wurde bereits im Januar 1795 die barocke Stuckierung am Plafond abgenommen.¹³⁹¹ Im Anschluss daran wurde im April desselben Jahres

„wegen dereinstiger auf alle mögliche Menage einschränkende Verzierung und Ausmalung der Kirche mittlerweile von H. Huber, KunstMahler in Augsburg schriftl. Überschlag und Riß abverlangt, [und] der Decimatorschaft vorgelegt“¹³⁹².

Im September war diesbezüglich jedoch noch kein Konsens erreicht.

„Wegen ausmalung der Kirchen kontte sich die Decimatorschaft nicht versuchen, sondern es solle nur durch den Maurer ein Kranz angebracht, und der Gemeind zu Oberhausen überlassen werden, (...) oder welcher zu dieser Verschönerung des Langhaus ausfindig zu machen, indessen wäre diese entschließung der Decimatorschaft H. Mahler Hueber zu (...)bringen, damit selber nicht einen (...) antrag mache.“¹³⁹³

Damit schließt das den Zeitraum 1619–1795 umfassende Aktenkonvolut im Augsburger Stadtarchiv. Die weiteren Verhandlungen, die bis 1797 andauerten, sind nicht dokumentiert. Vermutlich führten Finanzierungsprobleme zu einer Verzögerung.¹³⁹⁴ 1796, während des ersten Koalitionskrieges, bezogen französische Truppen im Oberhausener Pfarrhof Quartier, deren Verpflegung verursachte hohe Kosten.¹³⁹⁵ Am 31. März 1796 wandten sich die Gemeindeführer zu Oberhausen an den Fürstbischof mit der Bitte „Um Bewirkung eines gnädigsten Auftrages zu Fortsetzung des Oberhausers Kirchenbau und Malung der 2. Platfonds“¹³⁹⁶.

¹³⁹⁰ Vgl. StadtA A, KWA F 13³, Pfarrhof und Kirchenbau Angelegenheiten Baukosten Concurrenzen (1619–1795).

¹³⁹¹ Im März 1794 ist „während des Gottesdienstes (...) ein Stück des Kranzes von Stucador Arbeit herabgefallen“. Aufgrund der drohenden Einsturzgefahr wurde über einen Umbau mit Erneuerung des Dachstuhls sowie Abnahme der ruinösen, schweren Stuckierung vom Plafond u. a. diskutiert (vgl. StadtA A, KWA F 13³).

¹³⁹² StadtA A, KWA F 13³, Circulare (...) Von Seiten des St. Martini PflegAmts Actum Oberhausen in dem Pfarrhofe den 13. April 1795.

¹³⁹³ StadtA A, KWA F 13³, Actum Oberhausen den 19. September 1795.

¹³⁹⁴ Siehe hierzu auch ABA, BO 2775, Bausachen/ Pfarrkirche 1692–1830.

¹³⁹⁵ Vgl. SCHUBER 1990, S. 73 f.

¹³⁹⁶ StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe 5731.

Die „sehr glücklich ausgeführte[n] Frescogemälde“¹³⁹⁷ Hubers, die in das Jahr 1797 datieren, umfassten „im Platfond das heil. Abendmahl, in einer Seitenkapelle den heiligen Firmus, in der andern die Taufe Christi, [und] im Chor die heil. Peter und Paul in der Glorie“¹³⁹⁸. 1798 lieferte er das ebenfalls im Zweiten Weltkrieg zerstörte Hochaltargemälde, „den Abschied des heil. Petrus und Paulus, welche zur Marter geführt werden, vorstellend“¹³⁹⁹, nach Oberhausen.¹⁴⁰⁰ Die zerstörten Werke sind in historischen Fotografien des Haupt- und Chorplafonds sowie des Hochaltarblattes überliefert.¹⁴⁰¹ Von den beiden Ovalbildern in den Seitenkapellen existieren keine Aufnahmen.

Das hochovale Langhausfresko, am Sockelpodest links unten bezeichnet „*J A H (ligiert) uber. P(inxit). / 1797*“, war über der östlichen Seite einansichtig aufgebaut (Fv XV, A). In der Darstellung des Letzten Abendmahls griff Huber auf die im Langhausfresko von Trugenhofen (F X, A) festgelegte symmetrische Komposition zurück. Demzufolge bildet ebenfalls eine schräg von unten gesehene doppelstöckige, hohe Arkadenhalle mit Kassettendecke den Schauplatz der Szene. Im Gegensatz zu Trugenhofen jedoch öffnet sich der Innenraum über einer dunklen Repoussoirzone in Form eines trapezförmigen, siebenstufigen Treppenlaufes zwischen segmentbogigen Mauerflanken über hohem Steinsockel.¹⁴⁰² Die Figurenkomposition der um den Tisch versammelten Apostel ist im Wesentlichen identisch, die mit der Mahlvorbereitung beschäftigte Dienerschaft in den seitlichen Flanken ist hingegen vermehrt und leicht verändert.¹⁴⁰³ In Oberhausen hängt der achtstrahlige Sternleuchter im Vergleich zu dem in Trugenhofen weiter von der Decke herab und erhält in der Anordnung unterhalb der Mittelarkade mehr Gewichtung. Zudem wird die Szene durch eine Vorhangdraperie

¹³⁹⁷ MEUSEL 1808, Bd. 1, S. 423.

¹³⁹⁸ HUBER 1817, S. 367. Neben den beiden ovalen Fresken im Langhaus und Chor handelte es sich in den Seitenkapellen um kleine Ovalbilder (vgl. BLfD, Objektakt Augsburg-Oberhausen St. Peter und Paul, Gutachten von Prof. Al. Müller an die kath. Kirchenverwaltung Oberhausen vom 17. November 1925).

¹³⁹⁹ HUBER 1817, S. 367.

¹⁴⁰⁰ Nach Lipowsky zeichnete sich dieses Gemälde unter den Altarblättern besonders aus (vgl. LIPOWSKY 1810, S. 131). Siehe Werkkatalog Ölgemälde, verschollene und zerstörte Werke, Gv47.

¹⁴⁰¹ Im Bildarchiv des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege befinden sich zwei Glasplattennegative des Hauptplafonds, um 1910, 13 x 18 cm, Aufnahmen Foto Hämmerle, im Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg eine Reproduktion des Chorfreskos sowie im Archiv von Marianne Schuber (Oberhausen) eine Abbildung des Altargemäldes. Siehe Werkkatalog, Fresken, zerstörte Werke, Fv XV.

¹⁴⁰² In der „akkurat gemalten Treppenanlage zwischen blockartigen Steinpodesten“ (AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 71) ist in dem gleichzeitig entstandenen Breitenbrunner Abendmahlfresko (1797) von Konrad Huber eine vergleichbare Bildfindung nachzuweisen. „Ob – und in welcher Richtung – hier eine Beeinflussung vorliegt“ (AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 71), kann auch an dieser Stelle nicht geklärt werden.

¹⁴⁰³ Die im Zinnteller ihr Spiegelbild betrachtende Dienerin entfällt, dagegen sind zahlreiche Männer und Frauen mit der Vorbereitung und Servierung von Speisen und Getränken sowie mit der Geschirrsäuberung beschäftigt.

nach oben abgeschlossen. Im Gegensatz zur Trugenhofener Version erweiterte Huber zur Bewältigung des extremen Hochformats die Vordergrundzone um einen zweiten Treppenlauf, wodurch die Apostelversammlung tiefer in den Bildraum gerückt ist.¹⁴⁰⁴ Daneben zeichnet sich die Oberhausener Variante durch eine Ausdehnung der Tischgemeinschaft in die Breite aus. Insgesamt erscheint die in den Randbereichen verdichtete Komposition monumentaler, bei gleichzeitigem Verlust der Unmittelbarkeit und Intimität des Geschehens.¹⁴⁰⁵

In der Graphischen Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg befinden sich zwei Zeichnungen, die als Entwürfe für den Oberhausener Hauptplafond gelten.¹⁴⁰⁶ Beide Federzeichnungen stimmen mit dem ausgeführten Fresko weitgehend überein. Den Abschluss einer steilen Treppenanlage bildet die bildparallele, langgestreckte Tafel mit Christus und den Aposteln. Daneben schreitet ein Jüngling die Treppe empor, Diener tragen Speisen und Getränke heran, ein sternförmiger Kerzenleuchter hängt von der Decke herab und unterhalb einer Vorhangdraperie schweben zwei Engel auf Wolken.¹⁴⁰⁷ Der Hauptunterschied zwischen beiden Versionen besteht – unter Beibehaltung der symmetrischen Figurenkomposition – in der Modifikation des Architekturraumes. Das Kuppelmotiv über weiten Arkaden und mächtigen Pfeilermassiven des ersten Entwurfs erinnert an das Ochsenhausener Bibliotheksfresko Salomo und die Königin von Saba (F XIIIa, B1). Dagegen steht die zweite Fassung mit der doppelstöckigen Arkadenhalle mit Kassettendecke und apsidialer Rückwand dem Trugenhofener Fresko (F X, A) sehr nahe. Die Veränderung der Architekturlinien, die in der ersten Fassung noch stark nach hinten kippt, brachte einen deutlichen „Zugewinn an Klarheit“¹⁴⁰⁸. Zudem sind die Figuren „im früheren Entwurfsstadium (...) mehr

¹⁴⁰⁴ Dabei entspricht der dunklen Repoussoirzone im Vordergrund der dunkle Vorhang im oberen Bereich. Von diesem inneren Rahmen hebt sich die hell erleuchtete Abendmahlszene, deren hellsten Punkt Christus bildet, ab.

¹⁴⁰⁵ Hinsichtlich des Kolorits können keine Aussagen mehr getroffen werden. Die Farbgebung dürfte jedoch mit jener der Abendmahlfresken von Trugenhofen (F X, A) und Baidlkirch (F XXVI, B) vergleichbar sein. Im Archiv von Marianne Schuber (Oberhausen) befinden sich blasse, grünstichige Farbfotografien.

¹⁴⁰⁶ Vgl. BIEDERMANN 1987, S. 302–305 mit Abb. S. 303 und 305. Siehe Werkkatalog Zeichnungen, gesicherte Werke, Z2 und Z3. 1. Fassung: Feder in Grau, grau laviert, zur Übertragung mit Blei quadriert, 40,2 x 32 cm, Inv. Nr. G. 3736; 2. Fassung: Feder in Grau, grau laviert, weiß gehöht, zur Übertragung mit Blei quadriert, 35,7 x 28,6 cm, signiert unten links: Huber Del. Wasserzeichen J KOOL, Inv. Nr. G. 12925. Die von BIEDERMANN 1987, S. 304, erwähnte dritte Entwurfszeichnung (zerstört, ehemals in Dillinger Privatbesitz) ist durch eine Fotografie in den Augsburger Kunstsammlungen überliefert. Jedoch erscheint aufgrund eines Stilvergleichs eine Zuschreibung an Huber nicht haltbar.

¹⁴⁰⁷ Vgl. BIEDERMANN 1987, S. 304.

¹⁴⁰⁸ BIEDERMANN 1987, S. 304.

zeichnerisch als plastisch ausgearbeitet“, dagegen in der späteren Fassung „näher herangeholt, [und] eingehender charakterisiert“¹⁴⁰⁹.

Die zweite Entwurfsfassung entspricht weitgehend dem Fresko und wurde mittels des über die Zeichnung gelegten Quadratrasters übertragen, wobei die Komposition in den Proportionen erweitert erscheint. So ist die Rückenfigur des Jünglings zwei Stufen nach unten gerückt, wodurch dieser deutlich der Repoussoirzone verhaftet bleibt, zugleich jedoch das Verbindungsglied zwischen Vorder- und Hauptgrund bildet.¹⁴¹⁰ Lediglich die auf den ersten Entwurf und Trugenhofen verweisende halbkreisförmig schließende Rückwand wich zugunsten der alternativ den Bildraum begrenzenden Vorhänge in den Arkaden.¹⁴¹¹ Daneben kehren die Utensilien der Fußwaschung der Trugenhofener Version, die auf beiden Zeichnungen fehlen, im Oberhausener Plafond wieder. Die erste Zeichnung ist ebenfalls mit einem Quadratnetz überzogen. Huber bediente sich ihrer 1810 als Vorlage für das Chorfresko in Baindlkirch (F XXVI, B).¹⁴¹²

Die steile, schachtartige Architekturkulisse ist stark untersichtig gestaltet, sodass zur Erhöhung des nach hinten abfallenden Bildraumes ein hoher architektonischer Unterbau erforderlich war. Die extreme Untersicht wird neben der Verkürzung der architektonischen Hintergrundfolie an den über die Mauervorsprünge ragenden Fußsohlen sowie den Teller- und Gefäßunterseiten anschaulich. Der Bildraum selbst ist durch Vorhänge, die zwischen die Arkaden gespannt sind, auf eine flache Aktionsbühne der Hauptszene begrenzt. Entgegen der das Spätwerk charakterisierenden Vorliebe für das an die Decke geheftete Tafelbild ist das Letzte Abendmahl nicht als *quadro riportato* konzipiert. Vielmehr wird der Blick in einen Bildraum gelenkt, dessen Bodenebene parallel zu jener des tiefer stehenden Betrachters zu denken ist, der in schräger Aufsicht in diesen Raum hineinsieht.

Die bestimmenden Kompositionsschemata dieser Darstellung – wie die steile Treppe, die Architekturgliederung und der Vorhang – fanden in der Augsburger Deckenmalerei bereits seit Bergmüller Verwendung und waren kurz vor der Wende zum 19. Jahrhundert längst überholt.¹⁴¹³ Des Weiteren handelt es sich auch bei dem Hund sowie den Zuschauern auf der Brüstung im Hintergrund (Z2) um Bergmüller'sche

¹⁴⁰⁹ BIEDERMANN 1987, S. 304.

¹⁴¹⁰ Dagegen ist der Jüngling in Trugenhofen auf der Mittelachse, direkt unterhalb von Jesus, platziert.

¹⁴¹¹ Dieses Motiv ist bereits am 1794 entstandenen Hochaltarblatt von Haselbach (G48) nachzuweisen.

¹⁴¹² Darauf verwies bereits NESTLER 1994, S. 130.

¹⁴¹³ Vgl. BIEDERMANN 1987, S. 304.

Bildmotive.¹⁴¹⁴ Dadurch erweist sich Huber noch in seinem Spätwerk als Schüler Bergmüllers und der Tradition der Augsburger Freskomalerei des Barock und Rokoko verhaftet. Dennoch ist das Deckenbild „entschieden vom Geist der neuen Zeit beeinflusst; es strebt eine hoheitsvolle Grösse an, die dem Rokokokünstler nicht gegeben war“¹⁴¹⁵.

Einige Werke Zicks, so etwa die Abendmahlsfresken in Wiblingen (1780) und Rot a. d. Rot (1784) könnten vorbildlich für Huber gewesen sein, denn ohne Kenntnis dieser Werke dürfte „die monumentale Strenge der Architektur im Verein mit der Inszenierung und der Lichtführung (...) nicht möglich gewesen (...) sein“¹⁴¹⁶. Bereits an anderer Stelle wurde darauf hingewiesen, dass die bildparallele Anordnung der Tafel sowie die symmetrische Verteilung der Apostel um Jesus im Zentrum ihre Vorlage im Chorfresko von Martin Knoller in Neresheim (1770) finden.¹⁴¹⁷

Die Abendmahlsdarstellungen Hubers (Trugenhofen, Oberhausen, Baidlkirch) bilden neben dem Engelsturz, dem Stephanusmartyrium und den christlichen Tugendallegorien u. a. ein weiteres Exempel für Eigenwiederholungen. An diesem Beispiel ist insbesondere Hubers Experimentieren mit verschiedenen Lösungen der Bildarchitektur bei weitgehender Beibehaltung der Bildanlage und des Apostelmahles auffallend.¹⁴¹⁸

Das „stimmungsvolle Abendmahl“¹⁴¹⁹ von Oberhausen scheint neben dem Jüngsten Gericht der kath. Friedhofskirche das in Augsburg am meisten beachtete und gewürdigte Kunstwerk gewesen zu sein.¹⁴²⁰

Der kleinere ovale Chorplafond zeigte eine reine Wolken- und Himmelsszenerie mit Peter und Paul in einer von Engeln und Putten begleiteten Glorie (Fv XV, B). Im Vergleich zu Heiligenglorien des Frühwerks (z. B. Unterdießen, Pfaffenhausen) ist das Engelsgefolge reduziert; auch die klassischen Attribute der Heiligen sind vernachlässigt.

¹⁴¹⁴ Beispielsweise sind der Hund in Bergmüllers Hauptfresko (1736) in Dießen sowie dem Gründungsfresko des Klosters Steingaden (1742) in Steingaden, dagegen das Motiv einer Rückwand mit Zuschauerfiguren der Enthauptung des Täufers an der Unterseite der Westempore in Steingaden nachzuweisen.

¹⁴¹⁵ WELISCH 1901, S. 84.

¹⁴¹⁶ LINDEMANN 1993, S. 44.

¹⁴¹⁷ Siehe hierzu den Abschnitt zum Trugenhofener Abendmahl (F X, A). BAUMGARTL 1998, S. 125–136, konnte nachweisen, dass viele Darstellungen des letzten Mahles Jesu und seiner Jünger – welches sich im Zeitraum zwischen 1770 und 1820 großer Beliebtheit erfreute – unter dem Einfluss von Knollers Bildschöpfung stehen.

¹⁴¹⁸ Parallel dazu werden die Formen schlichter und monumentaler sowie der extreme Höhenzug reduziert.

¹⁴¹⁹ WERNER 1900, S. 352.

¹⁴²⁰ Im Künstlerverzeichnis von 1809 wird der Oberhausener Plafond unter der Rubrik „dessen vorzüglichste Werke“ geführt (vgl. StadtA A, Acten der Kunstacademie, No. 9 1808–10, Verzeichnis der in der Stadt Augsburg befindlichen Künstler).

Das Fresko bezog sich direkt auf das im Hochaltargemälde (Gv47) dargestellte Martyrium der beiden Patronatsheiligen.

1.4.5 Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus (F XXIV)

Im Folgejahr entstanden die Deckenfresken und Hochaltargemälde der Pfarrkirche St. Vitus im südlich von Augsburg auf dem Lechfeld gelegenen Oberottmarshausen (Lkr. Augsburg).¹⁴²¹ In dieser Gegend wurden im ausgehenden 18. Jahrhundert nur wenige Aufträge vergeben – neben den Freskierungen der Stephanskirche von Großkitzighofen (1787) und der kath. Pfarrkirche St. Ulrich und Afra in Graben (1789) durch Johann Baptist Enderle und dem Chorfresko (1789) der kath. Pfarrkirche St. Silvester in Hiltenfingen von Christian Thomas Wink – eben die Neugestaltung der Oberottmarshausener Pfarrkirche (1798).¹⁴²²

Die bereits 1614 und 1665 als ruinös bezeichnete Kirche wurde 1702 unter dem Günzburger Baumeister Valerian Brenner (1652–1715) einem durchgreifenden Umbau mit Vergrößerung unterzogen. Obwohl Kostenvoranschläge der Augsburger Baumeister Johann Martin Pentenrieder und Simon Haid aus den Jahren 1775 und 1778 vorliegen, wurden erst 1798 unter Pfarrer Josef Heinrich von Epplen¹⁴²³ (1797–1800) größere Instandsetzungsarbeiten durchgeführt.¹⁴²⁴ Diese umfassten eine Erweiterung des Langhauses um das westliche Joch mit Einzug einer neuen, hölzernen Flachdecke sowie eine malerische Neuausstattung.¹⁴²⁵

Die in der Dorfmitte gelegene Pfarrkirche ist ein vierachsiger Saalbau mit Flachdecke über umlaufendem Profilgesims und eingezogenem, zweiachsigem Chorraum mit dreiseitigem Schluss und flacher Stichkappentonne. Das Kircheninnere ist von schlichter Architektur ohne Wandgliederung und Stuckdekoration; vom profilierten Kranzgesims und der Chorbogenprofilierung auf dem Kämpfergesims abgesehen. Die Wände sind durch eingezogene rundbogige Fensteröffnungen mit gestuftem Gewände

¹⁴²¹ Oberottmarshausen ist jedoch nicht mit dem westlich von Augsburg an der Schmutter gelegenen Ottmarshausen (Stadt Neusäß) zu verwechseln, da das Dorf erst seit dem 18. Jahrhundert das Differenzierungswort „Ober“ trägt (vgl. SCHRÖDER 1912–32, S. 468). Diesbezüglich wird im Nachruf von 1817 „Die Kirche zu Ottmarshausen bey Augsburg“ (HUBER 1817, S. 365) als Werk geführt. Neben der unkorrekten Datierung 1757 liegt hier die alte Namensgebung vor. Auch in der Publikation „Bobingen und seine drei Kirchen“ wird Huber im Zusammenhang mit Ottmarshausen erwähnt (vgl. FISCHER 1949, S. 17).

¹⁴²² Vgl. LANDKREIS SCHWABMÜNCHEN 1974, S. 320.

¹⁴²³ Auch Eppelen, vgl. LIEB 1992, S. 3 und SCHRÖDER 1912–32, S. 477.

¹⁴²⁴ Die Kirchenreparatur führte der Bobinger Maurermeister Franz Ignaz Holzhey für 280 fl. durch (vgl. ABA, Pf 98, Karton 6).

¹⁴²⁵ Vgl. SCHRÖDER 1912–32, S. 477 f. – OTTEN/ NEU 1967, S. 104 ff. – DEHIO 1989, S. 812. – LIEB 1992, S. 3. – GABOR 2000, S. 203 ff.

rhythmisiert.¹⁴²⁶ Die neben der frühklassizistischen Einrichtung (Seitenaltäre, Kanzel) raumbestimmende malerische Ausstattung in heller Pastellfarbigkeit ist – ebenso wie in Oberhausen – auf Deckenbilder in gemalten Rahmen vor weißen Deckenflächen reduziert.¹⁴²⁷

Die Instandsetzung – durch welche die Kirche ihr einheitliches Aussehen gewann – wurde „vornehmlich durch Spenden der Augsburger Kaufherren Bacciochi und von Ducrue“¹⁴²⁸ ermöglicht, während die malerische Ausstattung, dem Chronogramm der Chorbogenkartusche *„eX aere aLleno / IgnotI CVIVsDaM / benefaCtorIs / pInXIt IosephVs HVber.“* folgend, von den Spenden eines unbekannten Wohltäters finanziert wurde. Darüber hinaus belegt dieses Hubers Autorschaft und das Jahr der Entstehung. Wie es zu einer Vermittlung und Auftragsvergabe an den Augsburger kam, ist nicht bekannt.¹⁴²⁹

Die Flachdecke des Langhauses zielt ein ovales Hauptbild mit der Darstellung des in den Wolken thronenden, von Engeln umgebenen Christus im Zentrum (F XXIV, A).¹⁴³⁰ Frontal thront der Gottessohn zwischen der Weltkugel zu seiner Linken und dem rechts hinter ihm aufragenden Kreuz. Den Gläubigen direkt anblickend, hält er die Rechte zum Segensgestus erhoben und weist mit der linken Hand auf das strahlende Herz mit klaffender Seitenwunde vor der Brust. Christus ist in eine lange, ausladende Manteldraperie gehüllt, an Armen und Beinen sind die Stigmata zu erkennen. Sehr verhalten und würdevoll agieren die den Himmelsraum bevölkernden Putten sowie Trage- und Anbetungengel mit weiten Flügelschwingen und wallenden Draperien.¹⁴³¹

¹⁴²⁶ Vgl. SCHRÖDER 1912–32, S. 478. – OTTEN/NEU 1967, S. 104 f. – GABOR 2000, S. 203 ff.

¹⁴²⁷ Die bei Schröder erwähnte „Stuckatur Ornamentmalerei“ (SCHRÖDER 1912–32, S. 478) bezieht sich auf eine Dekorationsmalerei des 19. Jahrhunderts. Diesbezüglich ist auch im Objektakt vermerkt, „die Dekorationsmalerei in einigen Teilen der Decken und an den Wänden stammt aus neuerer Zeit und ist sehr unpassend“ (BLfD, Objektakt St. Vitus Oberottmarshausen, Schreiben von Alois Müller an das kath. Pfarramt Oberottmarshausen vom 21. April 1905). Siehe hierzu die historischen Fotoaufnahmen in ABA, Pf 98, Karton 2.

¹⁴²⁸ SCHRÖDER 1912–32, S. 478.

¹⁴²⁹ In den Beständen des StaA Augsburg, Kl. Lit. Nr. 152, „Ottmarshausen“, sind keine Informationen zur Baugeschichte der Pfarrkirche vorhanden (vgl. GABOR 2000, S. 538). Vermutlich trat das Augsburger Stift St. Moritz, das im Jahre 1290 das Patronatsrecht erworben hatte, als Auftraggeber in Erscheinung. Huber stand bereits 1774 (Fv VI) in Diensten des Stiftes. Denkbar wäre auch, dass der Baumeister Johann Martin Pentenrieder aufgrund der erfolgreichen Zusammenarbeit in Langweid (F IX) den Freskanten vorgeschlagen hat. Unabhängig davon erscheint der Name von Ducrue in Verbindung mit Hubers erstem eigenständigem Werk in Augsburg, dem Treppenhaufresko in der Maximilianstraße 48 (F I). Die Familie des Handelsherrn Bernhard Franz Ducrue hatte dieses Anwesen kurz nach der Freskierung erworben (1768).

¹⁴³⁰ Das etwa 7 x 6 m große Bildfeld erstreckt sich über die beiden westlichen Fensterachsen.

¹⁴³¹ Vor dem grau-ocker und grau-blau changierenden, bis hin zu grau-bräunlich verschattetem Gewölk heben sich die Draperien in leuchtenden Farben – in blassem Karmin, Gelbocker, kühlem Blau, Rotbraun, Violett und Grün – ab.

Abgesehen von geringer Untersicht ist die Szene von tafelbildartigem Charakter. Die dichte, fast völlig geschlossene Wolkendecke, die jeglicher Tiefen- bzw. Höhenillusion entbehrt, begrenzt den Bildraum auf eine schmale Handlungsbühne im Vordergrund. Räumliche Bezüge werden durch Figurenstaffelung sowie Farb- und Lichtabstufungen erzeugt. In der Figurenkomposition sind eine Betonung der Vertikalen sowie eine ausgewogene Kräfteverteilung angestrebt.

Die zentrale Christusgruppe erinnert an die Darstellung des zweiten Glaubensartikels „*Et in Jesum Christum, Filium eius Unicum, Dominum nostrum – Christus Rex*“ (*Und in Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn – Christus König*) im nördlichen Seitenschiff der Ochsenhausener Klosterkirche (F XIV, 2), welche in Abhängigkeit vom zweiten Blatt der Stichfolge zum Apostolischen Glaubensbekenntnis von Bergmüller entstand (Taf. 17).¹⁴³² Christus auf dem Wolkenthron und die Engel wurden detailgetreu übertragen. Neben unerheblichen Abweichungen in der Figuren- und Farbkomposition ist die Hinzufügung des Kreuzes und des Herzens, anstelle des Zepters, zu konstatieren. Diese Modifizierung der Attribute führt zu einer Veränderung der inhaltlichen Aussage. Während beim Ochsenhausener Seitenschiffsfresko der Schwerpunkt auf der Betonung des Weltenherrschers Christus mit dem auf der Erdkugel ruhenden Zeichen der Macht liegt, ist dieser in Oberottmarshausen hin zur Herz-Jesu-Thematik verschoben. Darüber hinaus ist die Ochsenhausener Gruppe um ein englisches Anbetungspaar in der unteren Bildzone und Putten erweitert. Dabei erinnert der kniende linke Engel an Rückenfiguren, wie sie aus den Pfaffenhausener, Wiesensteiger und Langweider Heiligenmartyrien (F XI, VIII, IX, A), der Marienhimmelfahrt in Täfertingen (F XVIII, A) und dem Schwabbrucker Himmelfahrtsfresko (F XXIII, A) bekannt sind. Die Trage- und Stützensengel haben Vorgänger in der Wiedergeltinger Nikolausglorie (F XVI, A), dem Täfertinger Himmelfahrtsbild (F XVIII, A) sowie den Stockheimer und Schwabbrucker Langhausfresken (F XIX und XXIII, A). Ebenso ist auch das anbetende Puttenpaar – ein häufig wiederkehrendes, breit variiertes Motiv – in der Wiedergeltinger Nikolausglorie (F XVI, A) sowie dem Trugenhofener Chorfresko (F X, B) zu finden. Derartige Wiederholungen und Rückgriffe auf eigene Motive, Figurengruppen oder ganze Kompositionen bedeutete eine erhebliche Verkürzung der Entwurfsphase.

Christus ist im Typus des Herz-Jesu-Bildes gezeigt: Er erscheint mit auf der Brust sichtbarem Herzen, auf das er mit der linken Hand weist und lädt die Menschen zur

¹⁴³² Blatt 2 des *Symbolum Apostolicum*, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 9575.

Hinwendung zu seinem Herzen ein. Diese Darstellung hat ihr Urbild in den Erscheinungen des Herzens Jesu und in den Aufträgen des Herrn an die hl. Margareta Maria Alacoque (1647–1690), Salesianerin in Paray-le-Monial. Der Legende nach erschien ihr Christus mit leuchtenden Wunden am Fronleichnamsfest 1675 und gab ihr den Auftrag, für die Einführung des Herz-Jesu-Festes zu wirken.¹⁴³³ Er zeigte ihr sein Herz als eine lebendige Flammenquelle in der geöffneten Wunde seiner Seite und sprach die Worte „Sieh das Herz, das die Menschen so sehr geliebt hat“¹⁴³⁴. Die Heilige setzte sich daraufhin mit großem Eifer für die Verehrung des heiligsten Herzens Jesu ein. Ein Jahr nach ihrem Tod (1691) wurde das erste Herz-Jesu-Buch herausgegeben, in welchem ihre Visionen beschrieben wurden.¹⁴³⁵ In den Anfängen hatte die Herz-Jesu-Verehrung viele Widerstände und Verbote zu überwinden, so kamen beispielsweise die Herz-Jesu-Bücher auf den Index. Dennoch wurden allein in Deutschland bis 1773 von den Jesuiten etwa dreißig Werke zur Förderung der Herz-Jesu-Andacht geschrieben.¹⁴³⁶ Die Kirche hat lange mit einer offiziellen Stellungnahme gewartet. Ihre volle Anerkennung erfuhr die Andacht zum Herzen Jesu 1765 durch die Genehmigung einer eigenen Messe und eines eigenen Officiums; Leo XIII. schließlich erhob 1856 den Herz-Jesu-Tag zum Fest für die ganze Kirche.¹⁴³⁷

¹⁴³³ Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 505.

¹⁴³⁴ „Siehe hier das Herz, das die Menschen so sehr geliebt hat, daß es nicht schonte, sondern sich völlig hingab und verzehrte, um ihnen seine Liebe zu beweisen. Zum Lohn ernte ich von den meisten nur Undank, durch die Unehreerbietigkeiten und Sakrilegien, durch die Kälte und Mißachtung, die sie mir in diesem Sakrament der Liebe zufügen.“ (ALACOQUE, HEILIGE MARGARETA MARIA: *Leben und Offenbarungen von ihr selbst geschrieben und ergänzt durch Zeitgenossen*, 4. Aufl., Freiburg 1989, S. 93). Die hl. Margareta Maria Alacoque ließ 1685 durch eine Novizin ihres Klosters ein Bild zeichnen: Das göttliche Herz mit mächtiger Dornenkrone, aus dem Hals wachsenden Kreuz und lodernden Feuerflammen. Dieses ist zudem durchschnitten, zeigt in einem Querrahmen das Wort „caritas“, darunter zwei Nägel, unten Blutstropfen und den dritten Nagel der Kreuzigung. Um das Bild stehen die Namen Jesus, Maria, Joachim und Anna. Damit war ein neues Motiv für das Herz-Jesu-Bild bestimmt: Das Herz mit Lanzenwunde und Dornenkrone, das Kreuz auf demselben, und Flammen, welche daraus schlagen (vgl. HARTIG, MICHAEL: *Das nachmittelalterliche deutsche Herz-Jesu-Bild*, in: Münchener Katholische Kirchenzeitung, 32. Jg., 1939, Nr. 28, S. 407. – DERS.: *Das deutsche Herz-Jesu-Bild*, in: Das Münster, 2. Jg., 1948, Heft 3/4, S. 90 f).

¹⁴³⁵ „La Dévotion au S. Coeur de N. S. Jésus Christ par un père de la Compagnie de Jésus“, gab P. Croiset anonym heraus. Das erste in deutscher Sprache gedruckte Herz-Jesu-Buch, das auf den Mitteilungen der hl. Margareta Maria Alacoque beruht, wurde wahrscheinlich 1695 und 1700 von P. Thaddäus Schwaller, Benediktiner zu Einsiedeln, herausgegeben (vgl. RICHTAETTER, CARL: *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters*, Bd. 2, Paderborn 1919, S. 262). Auch das Leben der begnadigten Ordensfrau von Paray-le-Monial wurde schon bald in Deutschland bekannt, da 1704 in Augsburg ein „Kurtzer Begriff des gottseligen Lebens der frommen Klosterfrau M. M. Alacoque“ gedruckt wurde (vgl. RICHTAETTER 1919, S. 261 f.).

¹⁴³⁶ Im Jahre 1728 wurde das lateinische Werk des französischen Jesuiten Gallifets, noch bevor es französisch erschienen war, ins Deutsche übersetzt und in Augsburg gedruckt, GALLIFET, JOSEPH DE: *Über die Andacht vom hochheiligen Herzen unseres Herrn Jesu Christi*, Augsburg 1728 (vgl. RICHTAETTER 1919, S. 263).

¹⁴³⁷ Vgl. WALZER, ALBERT: *Das Herz im christlichen Glauben*, in: Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen, Nr. 6, Biberach a. d. Riß 1968, S. 14 ff.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts blüht die Herz-Jesu-Verehrung in Süddeutschland auf, so dass sich in der Kunst ihre Niederschläge zeigen. In der ersten Hälfte wurde statt des Bildes Christi mit Vorliebe dessen Herz allein dargestellt, so wie es Christus der Heiligen gezeigt hatte. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden Herz-Jesu-Bilder, die nicht nur das Herz allein, sondern auch Christus mit seinem brennenden Herzen, mit beiden Händen auf dasselbeweisend, dargestellt haben.¹⁴³⁸ Diese Art der Darstellung entwickelte sich zum Herz-Jesu-Typ, für das die Christusbüste (Mitte 18. Jh.) in der Tegernseer Pfarrkirche exemplarisch genannt werden kann.¹⁴³⁹ In vielen Fresken finden sich Hinweise auf die Herz-Jesu-Verehrung. Beispielsweise im Deckenfresko von Joh. Zimmermann im Chor der Kartäuserkirche Buxheim (1711), in den Fresken der Kollegienkirche zum hl. Herzen Jesu in Ehingen a. d. D. (1719), im Deckenbild der Herz-Jesu-Kapelle in Mindelheim (um 1720), in den Fresken von Bergmüller in der ehem. Klosterkirche Notre Dame in Eichstätt (1721), im Herz-Jesu-Fresko im Chor der Schutzengelkirche in Burghausen von Innozenz Anton Warathi (1732/34) sowie im Chorfresko (1755) der Vituskirche in Iffeldorf von Johann Jakob Zeiller.¹⁴⁴⁰ Dabei gleichen sich die Fresken Bergmüllers, Warathis und Zeillers in der Verehrung und Verherrlichung des Herzens Jesu sowie dem vereinfachten Darstellungstypus des Herzens mit Lanzenwunde, Dornenkrone, Flammen und Kreuz. Davon unterscheidet sich Hubers Fresko durch die Gestalt Christi, was jedoch der Entwicklung des Herz-Jesu-Bildes entspricht, da man erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts dieses mit der Christusfigur verband.¹⁴⁴¹ Überdies ist bei Huber das in Liebe verwundete Herz – entgegen der Darstellung mit Dornenkrone, blutropfender Seitenwunde und den aus der trichterförmigen Öffnung auflodernden Flammen – lediglich mit klaffender Seitenwunde und Strahlenglorie gestaltet¹⁴⁴² und damit „das leibhafte Herz des Herrn in seiner wirklichen Gestalt“¹⁴⁴³ angedeutet. Zudem ragt das gewöhnlich aus dem Herzsattel emporwachsende Kreuz mächtig hinter Christus auf. Darin besteht ein enger Bezug zu Darstellungen des kreuztragenden Heilands mit dem strahlenden Herzen auf

¹⁴³⁸ HARTIG 1948, S. 96, führt die Werke von Söckler, Jungwirth und Harrer in München, Baumgartner, Heissig und Jos. Gleich in Augsburg an.

¹⁴³⁹ In Augsburg zeigten die Gebrüder Klauber ein Herz-Jesu-Bild, auf welchem Jesus in der einen Hand sein Herz trägt und mit der anderen auf dasselbe weist. Darunter die Worte: „Mit ewiger Liebe habe ich dich geliebt“ (Ier 31,3).

¹⁴⁴⁰ Vgl. HARTIG 1948, S. 98.

¹⁴⁴¹ Vgl. HARTIG 1939, S. 407 f.

¹⁴⁴² Das flammende Herz Jesu, mit der Seitenwunde, von der Dornenkrone umwunden und mit dem Kreuz, das aus ihm herauswächst, ist im 18. Jahrhundert auf ungezählten Altarantependien und Altarbaldachinen dargestellt worden.

¹⁴⁴³ HARTIG 1939, S. 408.

der Brust.¹⁴⁴⁴ Das große Kreuz, Maß seiner irdischen Liebe, betont den Kreuzestod Christi, zu welchem er durch seine flammende Liebe gezwungen war. Ebenso wie Christus in den Visionen der hl. Margaretha Maria Alacoque dazu aufgerufen hat, sein Herz durch Gegenliebe, Anbetung und Sühne zum Gegenstand der Verehrung zu machen, so lenkt diese Darstellung Jesu den Gläubigen durch die Gebärde der linken Hand auf sein heiligstes Herz. Dieses ist „der Sitz und der Inbegriff der Liebe Christi zu den Menschen“¹⁴⁴⁵. Wie die englischen Heerscharen, die in Anbetung und Verehrung verharren, wird der Gläubige zur Hinwendung, Verehrung und Anbetung des Herzens eingeladen. Jesus will voll Liebe unsere Gegenliebe gewinnen. „Mein Sohn! Dein Herz schenke mir! Sieh hier“ das meine gieb ich Dir.“¹⁴⁴⁶

Das Hauptbild wird längsseitig von ovalen Medaillons begleitet. Die vier Evangelisten sind als Dreiviertelporträts in gräulich violetter Grisaillemalerei gestaltet (F XXIV, A1–4). Ähnliche Evangelistenzyklen sind in Deubach (F II), Osterbuch (F IV), Trugenhofen (F X) und in der Augsburger Spitalkirche (F XXV) nachzuweisen. Insbesondere die Kniestücke von Trugenhofen (F X, B1–B4) sind aufgrund der grisailleartigen Ausführung sowie der Disposition der Figuren direkte Vorläufer, die Bildnisse des Matthäus und des Markus (F X, B1, B3) stimmen sogar weitgehend überein.

Neben den Evangelistenmedaillons schließt sich im Westen, auf Höhe der dritten Fensterachse, ein querovales Bildfeld an. Über der Orgelempore ist die Patronin der Kirchenmusik, die hl. Cäcilia, dargestellt (F XXIV, B). Über einem Treppenabsatz erhebt sich ein Steinsockel mit Tastatur, über dem die Orgelpfeifen, eine Reihe in die Bildtiefe hinein bildend, aufsteigen. Die hl. Cäcilia von Rom, „die Himmelslilie und Patronin des Orgelspiels und Chorgesangs“¹⁴⁴⁷, sitzt musizierend an der Standorgel, von einem singenden Putto begleitet. Die Szene wird wirkungsvoll gerahmt durch zwei Säulen auf hohen Postamenten, um die hochgeraffte grüne Vorhänge geschlungen sind. Im Hintergrund schließt eine konvex geschwungene Rückwand ab.

Das Fresko bezieht sich formal und thematisch auf die Orgel. Die hl. Cäcilie ist – ebenso wie David psallens – ein für die Orgelempore übliches Thema. Während diese Darstellung in Hubers Œuvre singulär bleibt, ist König David als Sänger, Psalmdichter und Prophet mehrmals anzutreffen (z. B. in Denklingen, Unterdießen). Das Deckenbild erinnert vor allem in der Grundkonzeption des Orgeltisches, den in die Tiefe führenden

¹⁴⁴⁴ Wie etwa im Kupferstich von J. M. Söckler, München, um 1740/50 (vgl. HARTIG 1948, S. 96 mit Abb. S. 87).

¹⁴⁴⁵ HARTIG 1948, S. 78.

¹⁴⁴⁶ HARTIG 1939, S. 408.

¹⁴⁴⁷ LIEB 1992, S. 18.

Orgelpfeifen und der musizierenden Heiligen in Profilansicht an ein Gemälde von Peter Paul Rubens in der Antwerpener Jesuitenkirche. Vermutlich kannte Huber das Gemälde durch einen Stich (Taf. 44).¹⁴⁴⁸

Im Chorraum befindet sich im Scheitel der Stichkappentonne ein gemalter Tondo mit Putten als Personifikationen der christlichen Tugenden (F XXIV, C), was an die Gestaltung des Stockheimer Altarraumes (F XIX, B) erinnert.¹⁴⁴⁹ Dabei handelt es sich, wie auch schon bei dem Haselbacher Tondo, um eine detailgetreue Wiederholung des Stockheimer Chormedaillons. Neben einer völligen Übereinstimmung mit dem Vorbild, die bis zur Überschneidung des Ankers reicht, sind lediglich an der Personifikation der Hoffnung geringe Abweichungen in der Flügelstellung und an der Haltung des linken Ärmchens sowie der blauen und goldgelben Drapierung festzustellen. In der farbigen Anlage ist das Oberottmarshausener Medaillon gedämpfter, die Symbolfarben von geringerer Leuchtkraft sowie die extreme Beleuchtung der Caritas gemildert. Diese einmal gefundene, gelungene Komposition, die ihre Vorläufer in den Wiedergeltlinger Einzeltondi (1787) hat, ist charakteristisch für Hubers spätes Werk (darunter Stockheim, Haselbach und Oberottmarshausen).

Neben den Deckenfresken stammen auch die beiden Hochaltargemälde, welche in dasselbe Entstehungsjahr datieren, von Huber. Das Altarblatt zeigt den hl. Vitus inmitten der vierzehn Nothelfer und der thronenden Muttergottes mit Kind.¹⁴⁵⁰ Daneben weist das ovale Auszugsbild der Heiligen Dreifaltigkeit eine enge Verwandtschaft zum Täfertinger Chorfresko (F XVIII, B) und zum westlichen Vorhallenfresko des nördlichen Seitenschiffes von Ochsenhausen (F XIV, 6) auf, welche in Abhängigkeit des sechsten Blattes „*Ascendit ad Coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis*“ („Aufgefahren in den Himmel; er sitzt zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters“) der Kupferstichserie *Symbolum Apostolicum* (1730)¹⁴⁵¹ von Bergmüller entstanden (Taf. 21).¹⁴⁵² Diesbezüglich liegt hier eine Wiederholung des Ochsenhausener Freskos bzw. eine Kopie des Bergmüller'schen Stiches in reduzierter Form vor. Dabei bestehen in der Figurenkomposition sowie auch der Farbgebung direkte Abhängigkeiten.

¹⁴⁴⁸ Peter Prange konnte nachweisen, dass ein von Johann Justin Preißler (nach 1735) angefertigter Stich des Rubensgemäldes an der Wiener Akademie zum Kopieren der großen Meister gedient hatte (vgl. PRANGE, PETER: *Die Wiener Kunstakademie zwischen Reform und Stagnation. Zur Ausbildung von Malern in den Jahren 1766 bis 1812*, in: Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998, Abb. S. 344).

¹⁴⁴⁹ Das Medaillon, mit einem Durchmesser von etwa 1,80 m, sitzt zwischen den mit Stuckprofilen besetzten Stichkappengraten, deren Spitzen zum Deckenfresko hin einschwingen.

¹⁴⁵⁰ Siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G49. Der Heiligenrechnung 1799/1800 ist zu entnehmen, dass am 7. Juli 1799 „H. Pfarrer zum neuen Altar Blatt gegeben 20 fl.“ (ABA, Pf 98, Karton 6). Die Heiligenfigur erinnert an die Vitusglorie von Langweid (F IX, C).

¹⁴⁵¹ Kupferstich und Radierung, 18 x 21,2 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. 2828.

¹⁴⁵² Vgl. SPRANDEL 1985, S. 94. Siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G50.

Abschließend ist zu konstatieren, dass sich das Oberottmarshausener Werk aus Eigenwiederholungen diverser Einzelfiguren, Figurengruppen (Christus, Dreifaltigkeit) und ganzer Kompositionen (Tugendallegorien, Evangelistenbildnisse) zusammensetzt. Darüber hinaus basieren zwei Kompositionen auf Kupferstichvorlagen seines Lehrers Bergmüller. Zudem wird hier, im Gegensatz zu den klassizistischen Kirchengrauszierungen mit fingiertem Stuck der ersten Hälfte der 1790er Jahre, das in Oberhausen begründete, reduzierte Verzierungskonzept von gerahmten Deckenbildern vor ungegliederten, weißen Deckenflächen fortgeführt.

1.4.6 Augsburg, Schießgrabenstraße 20 (Fz I)

Das an der westlichen Befestigungslinie, dem Schießgraben, – außerhalb der alten Stadtmauern – gelegene ehemalige Gartengut ist seit Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt. Nach mehrfachem Besitzerwechsel im 17. Jahrhundert erwarb es 1778 Stadtpfleger Paul von Stetten d. J. (1731–1808)¹⁴⁵³ für 5400 Gulden. Nach dem Tode seiner Witwe 1833 erbte das Gartengrundstück die Tochter Jacobina, verheiratet mit Philipp Albrecht von Hößlin; es blieb bis in die 1930er Jahre im Besitz der Familie von Hößlin.¹⁴⁵⁴

Das Gartengut ist heute Teil des modernen Gebäudekomplexes der Kassenärztlichen Vereinigung Bayerns. Das ursprüngliche Areal des barocken Gutes ist durch moderne Bebauung gänzlich verschwunden, von der großzügigen Gartenanlage (etwa 6755 m²) ist nichts mehr erhalten. Heute gehört das ehem. Gartenhaus – neben jenen der Familien Halder/ Schaezler in der Schaezlerstraße und Rauner am Katzenstadel – zu den letzten Zeugen der patrizischen Prachtgärten, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts langsam verschwanden.¹⁴⁵⁵

Nach dem Erwerb des Gartengutes ließ Paul von Stetten d. J. ein neues, zweigeschossiges Gartenhaus, „da das darinn stehende sehr ungeschickt und baufällig war“¹⁴⁵⁶, errichten. Um 1860 veranlasste vermutlich der Enkel Paul von Stettens d. J.,

¹⁴⁵³ Der protestantische Augsburger Stadtpfleger, Historiograph und Schriftsteller Paul von Stetten d. J. hat mit seiner „Kunst- Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg“ (in Augsburg in zwei Bänden 1779 und 1788 erschienen) für die Kunstgeschichte Bedeutung erlangt.

¹⁴⁵⁴ Vgl. TRAUCHBURG 2001, S. 156–162.

¹⁴⁵⁵ Vgl. TRAUCHBURG 2001, S. 128 und 156.

¹⁴⁵⁶ TRAUCHBURG 2001, S. 156. In den Jahren 1778/79 wurde „nicht nur der Garten ganz angelegt, ein Haupthauß und zwey Nebenhäüßer zur Gärtners Wohnung, Küh- und Pferd-Stall, auch Glashauß und so weiter ganz von Grund aus aufgebaut, sondern auch das Waßer herein geleitet, Grottenwerke, Röhrkasten angeleget und auch in äußerer Zierde doch ohne Pracht und Verschwendung nichts vernachlässiget“ (TRAUCHBURG 2001, S. 157).

Paul von Hößlin, die Aufstockung des Gebäudes um das dritte Geschoss sowie die spätklassizistische Fassadengestaltung mit Mittelgiebel.¹⁴⁵⁷

Das dreigeschossige Gebäude von sieben zu vier Fensterachsen ist durch einen dreiachsigen, giebelbekrönten Mittelrisalit an der östlichen Straßen- und westlichen Gartenseite akzentuiert. Im Inneren wird durch die malerische Ausstattung – im Besonderen des gartenseitigen Saals im Erdgeschoss sowie des Prunksaals im ersten Obergeschoss – die ursprüngliche Funktion eines Gartenhauses dokumentiert. Der ehemalige Festsaal erstreckt sich in seiner Breite über die drei Fensterachsen des Mittelrisalits sowie in der Länge über die gesamte Gebäudetiefe, ist jedoch im Vergleich zu seinen Ausmaßen von geringer Raumhöhe. Der Saal wird durch die straßen- und gartenseitigen Fensteröffnungen sowie die beiden seitlichen doppelflügeligen Portale im Norden und Süden gegliedert.¹⁴⁵⁸ Der erdgeschossige Gartensaal, ein kleiner, zentraler Raum zu drei Fensterachsen, liegt direkt unterhalb des Festsaaals und ist nach Westen zum Garten hin orientiert. Dieser weist nach allen Seiten doppelflügelige Türen sowie zum Garten eine Rundbogentüre mit flankierenden Fensteröffnungen auf und war ehemals über eine Freitreppe zugänglich.

Die während der Gesamtinstandsetzung (1984–87) des Gebäudes freigelegten und konservierten Wand- und Deckenfresken¹⁴⁵⁹ in den beiden Gartensälen – klassizistische Architekturmalereien mit figürlichen Darstellungen an den Decken – schrieb Bruno Bushart Johann Joseph Huber zu.¹⁴⁶⁰ Diese Zuschreibung ist jedoch durch Quellen nicht zu belegen.¹⁴⁶¹ Vermutlich entstanden die Raumdekorationen im Auftrag Paul von Stettens d. J. Er stand mit Huber in freundschaftlicher Verbindung¹⁴⁶², beide verband ihr

¹⁴⁵⁷ Vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398. – TRAUCHBURG 2001, S. 160.

¹⁴⁵⁸ Über die südwestliche Türe wird das Treppenhaus erschlossen sowie über die verbleibenden drei Türen anschließende Seitenkabinette. Die nördlich flankierenden Nebenräume weisen eine dem Prunksaal entsprechende freskale Raumdekoration, jedoch in sehr vereinfachter Form, auf.

¹⁴⁵⁹ Infolge von Nutzungsänderungen wurden die Gartensaalfresken unter diversen Anstrichen und Tapeten versteckt. Erste Spuren der malerischen Ausstattung des ehemaligen Festsaaals im 1. Obergeschoss wurden 1966 gefunden. Einem Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege zufolge waren „nach Aussagen der Hausbewohner, unter den Tapeten verborgene Wandmalereien“ (BLfD, Objektakt, Augsburg Schießgrabenstraße 20, Schreiben vom 12. August 1966) vorzufinden. Bei einer in den Jahren 1973–77 geführten Abbruchdiskussion konnte ihre Existenz bei restauratorischen Untersuchungen schließlich nachgewiesen werden. Nach dem Abbruch nachträglich eingebauter Wände sowie nach der Freilegung der Wände und Decken präsentierte sich ein vollständig ausgemalter ehemaliger Festsaal (vgl. VOLLMAR 1998, S. 240). Die teilweise reduzierte Maleroberfläche ist durch großflächige Kittungen, Putzausbesserungen sowie Retuschen und Teilrekonstruktionen geprägt.

¹⁴⁶⁰ Vgl. BLfD, Objektakt Augsburg Schießgrabenstraße 20, Schreiben vom 19. Mai 1981. Diesem folgen HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398 und VOLLMAR 1998, S. 244.

¹⁴⁶¹ VOLLMAR 1998, S. 244.

¹⁴⁶² Vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398.

Engagement für die Augsburger Stadtakademie.¹⁴⁶³ Von Stetten betonte in seiner Autobiographie, dass „er lieber zeitgenössische Künstler unterstützte, als alte Meisterwerke kaufte.“¹⁴⁶⁴

Unabhängig davon jedoch liegen die genauen Umstände sowie der Zeitpunkt ihrer Ausführung im Dunkeln. Bislang wurde eine Verzierung anlässlich des 50. Ehejubiläums von Paul und Euphrosina Elisabeth Magdalena von Stetten, das im Jahre 1805 feierlich begangen wurde, vermutet.¹⁴⁶⁵ In der Autobiographie Paul von Stettens d. J. deutet jedoch nichts auf eine Bautätigkeit zu dieser Zeit hin.¹⁴⁶⁶ Eher erscheint eine Innenausstattung im Anschluss an den Neubau von 1778/79 denkbar. Im Tagebuch des verwandten Sebastian Andreas Balthasar von Hößlin findet sich allerdings im Dezember 1793 ein Hinweis auf den Fortgang der Arbeiten an Gartenhaus und Garten.¹⁴⁶⁷ Im Folgenden soll anhand einer eingehenden Beschreibung und stilistischer Vergleiche eine Datierung und Einordnung der freskalen Gartensaalausstattung in das Gesamtœuvre Hubers erfolgen.

Den zentralen, gartenseitigen Raum des Erdgeschosses ziert eine einfache malerische Wand- und Deckendekoration. Über einem gefelderten Sockel mit umlaufendem Gesims erheben sich getäfelte Wandabschnitte sowie ein schmales Kranzgesims am Voutenansatz als oberer Wandabschluss. Die Türachsen sind durch gefelderte Supraporten mit figürlichen Grisaille-Medaillons akzentuiert.¹⁴⁶⁸ Neben diesen Bildtondi sind Festons, Akanthusblüten und Laubzweige zur Verzierung eingesetzt. Den flachen, von einem Profilrahmen eingefassten, gefelderten Deckenspiegel ziert ein zentrales, kreisrundes Deckenbild mit auf Wolken schwebenden Genien. Die abgerundeten Rahmenecken sind durch Tuchgehänge und Akanthus-Agraffen betont.

Die gemalte Architekturgliederung ist von hellen, pastellartigen Grün-, Gelb- und Violettönen, bereichert durch goldockerfarbene Akzente, geprägt. Die Sockel-, Wand- und Deckenflächen sind Hellgrün abgefasst. Davon sind die Felderungen in Hellviolet abgesetzt und zusätzlich mit hellgelben Füllungen besetzt. Davon unterscheiden sich die hellgelben Supraporten mit violetten Felderungen. Die Voutenzone ist von den

¹⁴⁶³ Während Paul von Stetten d. J. die Reform der reichsstädtischen Kunstakademie „im Geiste des doktrinen Klassizismus“ (BUSHART 1968, S. 292) betrieben hatte, folgte der unentgeltlichen Freskierung des Zeichensaalplafonds 1783 nur ein Jahr später Hubers Ernennung zum kath. Direktor dieser Institution. Zudem waren beide Mitglieder der 1780 gegründeten „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“.

¹⁴⁶⁴ TRAUCHBURG 2001, S. 161.

¹⁴⁶⁵ Vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398. – VOLLMAR 1998, S. 244. – TRAUCHBURG 2001, S. 162.

¹⁴⁶⁶ Für diesen Hinweis sei herzlich Gräfin Ruth von Stetten gedankt.

¹⁴⁶⁷ „Nachmittag in dem Stadtpflegers Garten nach dem Bau gesehen.“ (TRAUCHBURG 2001, S. 158).

¹⁴⁶⁸ Dagegen über der gartenseitigen Türe Wandtäferung mit stilisierter Akanthusblüte.

goldockerfarbenen Gesimsen in Hellgelb abgesetzt. In Goldocker sind die Supraportenrahmung, Zierleisten der Wandtäfer sowie die Akanthusblüten akzentuiert.¹⁴⁶⁹

Die Puttentondi stellen einen ikonographischen Bezug zur Zweckbestimmung des Raumes her, der als Übergang zum Garten fungierte. Dabei besteht zwischen den Darstellungen jahreszeitenbezogener Gartenarbeiten eine enge Verbindung mit dem Jahresrhythmus.¹⁴⁷⁰

Ebenso wie bei der Sala terrena so wird auch im Festsaal der Raumeindruck von der malerischen Raumdekoration – Quadraturalerei mit allegorischem Deckenbild – bestimmt. Zentralperspektivisch angelegte Scheinarchitekturen in Form einer Täferung gliedern neben den Fenster- und Türöffnungen die Wandflächen. Über einer ringsumlaufenden, gefelderten Sockelzone erheben sich getäferte Wandabschnitte, die durch ein abschließendes, verkröpftes Gebälk mit Zahnschnitt-Konsolgesims zusammengefasst werden. Aufgrund der identischen Anlage der Nord- und Süd- sowie West- und Ostwände ergibt sich ein alternierendes Wandsystem, welches an den breiteren Tür-Wänden aufwändiger gestaltet ist. Die Fensternischen werden von „illusionistische[n], profilierte[n] Rahmungen mit volutenbesetzten Segmentbögen“¹⁴⁷¹ eingefasst. Vor den Wandpanneaus zwischen den Fensteröffnungen sind Blumenkörbe auf Vorsprüngen des Brüstungsgesimses arrangiert. Dagegen werden die Doppelflügeltüren von ionischen Pilastern und „verkröpftem triglyphenbestückten Gebälk“¹⁴⁷² über Supraporten gerahmt. An den Wandabschnitten zwischen den Pilastergliederungen wird ein vorspringendes Mittelpanneau, welchem im oberen Teil Felderungen aufgesetzt sind, von Seitenpanneaus mit Vasen auf Konsoltischen eingefasst. Die schmalen, durch Scheiben geteilten Eckpanneaus der Fenster- und Türwände sind dagegen einheitlich gestaltet. Die Täferung trägt eine reiche Verzierung in Form von Akanthusblüten, Tuchgehängen, Festons und Blindkartuschen mit Schleifenbändern.¹⁴⁷³ An der kehlenlosen Flachdecke setzt sich die Architekturalerei

¹⁴⁶⁹ Die freskierten Wand- und Deckenoberflächen weisen Hack- bzw. Spickspuren der Überputzung des 19. Jahrhunderts auf. Bei der Konservierung wurde auf eine Schließung dieser verzichtet und eine Dokumentation des historisch überlieferten Zustandes bewusst gewählt, wenngleich die Lesbarkeit der Malereien dadurch beeinträchtigt und teilweise gestört ist.

¹⁴⁷⁰ Die Darstellungen gehen auf die Arbeitsdarstellungen der Monate zurück: das Säen, Anpflanzen und Gießen bezieht sich auf das Frühjahr; das Umgraben des Gartenbeetes nach der Ernte durch einen Putto mit Gärtnerhut auf den Sommer sowie das Beschneiden der Bäume und Sträucher auf den Herbst.

¹⁴⁷¹ VOLLMAR 1998, S. 240.

¹⁴⁷² VOLLMAR 1998, S. 240.

¹⁴⁷³ Beispielsweise finden sich Tuchgehänge an Vasenkonsoltischen, Brüstungsvorsprüngen mit Blumenkörben, Fensterbekrönungen sowie an den Vasen. Dagegen finden Lorbeerfestons als bekronender Schmuck der Wandpanneau-Felderungen sowie Blütenfestons in den Supraporten

in einer mehrschichtig gestaffelten Felderung um einen illusionistischen Deckenausschnitt mit breitem Profilrahmen über niedriger, gefelderter Brüstung mit Tuchfestons und stilisierten Sphinxhäuptern in den Hauptachsen fort. Dem Betrachter bietet sich ein illusionistischer Durchblick in einen zart gemalten Himmel dar. Beim Blick nach Osten erheben sich über der Deckenöffnung – in der Art eines vergoldeten, profilierten Bilderrahmens – hinter einer Balustrade mit Vase ein Gebäude zu vier Fensterachsen sowie eine Parkanlage mit Obelisk und Bäumen in perspektivischer Verkürzung. Darüber schweben die Gottheiten Flora mit mannigfaltigem Blumenkorb, Ceres mit üppigem Fruchtkorb und Bacchus in Gestalt eines Jünglings mit Weinlaub und Trauben bekränzt Haupt sowie der „libellengeflügelte Amber“¹⁴⁷⁴ mit Gießgefäß auf Wolken. Diese allegorische Gruppe wird von einem Assistenzputtenpaar mit Blumengirlande begleitet.¹⁴⁷⁵

Am hellblauen Himmel mit von hellem Ocker über Rotbraun zu Grau und Dunkelviolett abgeschattetem Gewölk sind kühle Farbakzente in Hellblau, gedämpftem Rot, Grün und Weiß abgesetzt. Die Quadraturmalerei wird von einem grünlich-grauen Sandsteinton beherrscht. Davon sind die Wandpanneaus in Hellgrün sowie die Pilaster und Felderungen in Violett abgesetzt. Diesen harmonischen Farbklang ergänzen goldockerfarbene Basen und Kapitelle sowie Dekorationselemente, wie Vasen, Festons, Tuchgehänge und Blindkartuschen. Darüber hinaus sind „mit malerischen Mitteln (...) Aussagen zur – gemeinten – Materialität getroffen, so weisen etwa die violettonigen Pilaster der Portale oder auch Felderungen der Süd- und Nordwand ‚Marmorierungen‘ auf.“¹⁴⁷⁶ Zudem ist die zentralperspektivische, gemalte Quadratur- und Stuckatur-Arbeit von hoher scheinplastischer Wirkung.¹⁴⁷⁷

Durch das allegorische Deckenbild werden sowohl „ikonographische Bezüge zur Bauaufgabe und zur Zweckbestimmung des Saales“¹⁴⁷⁸ hergestellt als auch „die ideale Außenwelt des (ehemaligen) Gartengutes mit dem Innenraum verwoben.“¹⁴⁷⁹

Verwendung. Die Akanthusblüten zieren die Felderungen der Mittelpanneaus, dagegen die Blindkartuschen mit Schleifenbändern die Felderungen der seitlich rahmenden Wandpanneaus.

¹⁴⁷⁴ HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398.

¹⁴⁷⁵ Aufgrund der sehr geringen Raumhöhe lässt sich die Deckengestaltung nur sehr schwer überblicken, weshalb das Bild nicht zur rechten Geltung kommt.

¹⁴⁷⁶ VOLLMAR 1998, S. 242.

¹⁴⁷⁷ Dazu tragen die Licht- und Schatten-Modellierung, vor allem die berücksichtigten Schattenwürfe der Vasen, Festons und Gehänge, bei. Insbesondere die in den Raumecken von der Decke herabhängenden Akanthusknospen sind von hoher Scheinplastizität. In der malerischen Ausführung zeugt die architektonische Raumdekoration von höchster, technischer Perfektion.

¹⁴⁷⁸ VOLLMAR 1998, S. 242.

¹⁴⁷⁹ Ebenda.

Die Götter Flora, Ceres und Bacchus verkörpern die Fruchtbarkeit der Natur und schweben fruchtbringend am Himmel über dem ehemaligen Stetten-Garten. Flora, die römische Frühlingsgöttin und Hüterin der Blumen und Blüten, lässt mit ihren Genien darin die Blumen blühen. Ceres, die Göttin des Ackerbaus, symbolisiert durch den auf ihr Haupt gestützten, prall gefüllten Früchtekorb die Fruchtbarkeit desselben. Bacchus, der Gott des Weines und der Vegetation, verweist auf eine reiche Vegetation innerhalb des Gartens. Die Personifikation des Morgentaus (Amber) gießt zur Belebung der Natur Wasser aus.¹⁴⁸⁰

Für Trauchburg ist das Thema der am Deckenspiegel dargestellten Allegorie der Sommer (symbolisiert durch Bacchus und Flora).¹⁴⁸¹ Hagen verwies darauf, dass Huber in seinem Deckenfresko „die seit Matthäus Günther immer wiederkehrenden Figurenerfindungen von Bacchus, Flora – den Sommer symbolisierend – und dem libellengeflügelten Amber mit Gießkanne“¹⁴⁸² zeigt. In diesem Zusammenhang ist auf die Günther-Fresken von Flora und der Allegorie Augsburgs im Pavillon am Haus St. Ambrosius der Domsingknaben in Augsburg (um 1755) sowie der olympischen Götter als die vier Jahreszeiten im Festsaal von Schloss Sünching (1761) zu verweisen. Aufgrund des Rückgriffs in den Figurenerfindungen auf barocke Darstellungstradition sowie der illusionistischen Deckenöffnung mit Himmelsausblick steht das Deckenbild „in bester barocker Tradition“¹⁴⁸³.

Dagegen folgt das gemalte Wandsystem stilistisch „dem „Modern=Antikengeschmack“, wie die klassizistischen Gestaltungsprinzipien von Zeitgenossen genannt wurden“¹⁴⁸⁴. Im Jahre 1783 war in Augsburg von Lukas Voch die erste für bürgerliche Bauten bestimmte Abhandlung mit dem Titel „Etwas von Bauzierathen, nach Modern=Antikengeschmack“ erschienen. Dem „Modern=Antikengeschmack“ zufolge war in der Architektur alles „auf das Antike zu gründen“ und „das Gothische und nach ihnen schmeckende barockische Verzierungen auszumerzen“¹⁴⁸⁵. Dieser Regel scheint Huber in der Konzeption der Quadratur- und Stuckatur-Arbeit zu folgen.

¹⁴⁸⁰ Gleichzeitig fungiert die Göttertrias als Jahreszeiten-Personifizierung: Flora (die Blühende) verkörpert den Frühling, Ceres (die Getreidebringende) den Sommer und Bacchus (der Weingott) symbolisiert den Herbst. Diese Unterscheidung der drei Jahreszeiten wird durch eine farbige Abstufung der Inkarnate deutlich: Während Flora durch sehr helles, weißliches Inkarnat charakterisiert wird, ist Ceres durch schwachrosa getöntes sowie Bacchus durch kräftiges Inkarnat ausgezeichnet.

¹⁴⁸¹ Vgl. TRAUCHBURG 2001, S. 162.

¹⁴⁸² HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398.

¹⁴⁸³ VOLLMAR 1998, S. 242.

¹⁴⁸⁴ VOLLMAR 1998, S. 242.

¹⁴⁸⁵ VOCH, LUKAS: *Etwas von Bauzierathen, nach Modern=Antikengeschmack*, Augsburg 1783, Vorbericht, S. 1.

Der klassischen Architekturlehre entsprechend, sind die Pilaster, der Bauaufgabe angemessen, von ionischer Ordnung.¹⁴⁸⁶ Ebenfalls der kanonischen Ordnung folgt die Anordnung von „Gehenken und Fruchtschnuren“¹⁴⁸⁷, welche nach Voch – „ihre Stellen an denen Pfeilern, Thüren, Fenstern, Kaminen ec“¹⁴⁸⁸ haben. Huber verwendet Tuchgehänge an Sockelfelderungen mit Brüstungsvorsprüngen und Konsoltischen sowie über den Fenstern, Lorbeerblattfestons an Wandpanneaus sowie Blütenfestons in den Supraporten. Dabei entsprechen insbesondere die Lorbeerblattfestons der ionischen Pilastergliederung.¹⁴⁸⁹ Mit den Blütenfestons ist vermutlich eine Verbindung zum Gartensaal hergestellt. Die für diese Zeit charakteristischen Hauptmotive der Festons und Akanthusblüten sind nach Vorschrift der Kunsttheorie angeordnet und folgen in ihren unterschiedlichen Materialien (wie Tuch, Lorbeer und Blüten) ebenfalls einer kanonischen Ordnung.¹⁴⁹⁰ Auch bei den auf den Türseiten vor den Seitenpanneaus auf Konsoltischen arrangierten goldenen Vasen handelt es sich um „einen weiteren gängigen ‚Zierath‘“¹⁴⁹¹ respektive „ein im Klassizismus beliebtes Motiv der Auszier“¹⁴⁹². Diese Vasenmotive, den Anforderungen des Zeitgeistes gemäß, sind „nach alt römischen Geschmacke, und einer erlaubten Modernen Art zusammen gesetzt“ und vermeiden „Schnirkenverwirrungen mit Eckel und Wiederwillen“¹⁴⁹³. Im Gegensatz dazu können die zwischen den Fenstern arrangierten Blumenkörbe „als Anspielung auf die Bestimmung des Raumes als Festsaal eines Gartengutes angesehen werden“¹⁴⁹⁴. Während die gemalte architektonische Wandgestaltung in ihrer klassizistischen Formensprache dem „Modern=Antikengeschmack“ völlig entspricht, strebt das Deckenbild diesem entgegen.¹⁴⁹⁵ Voch fordert in seinem Traktat, Decken müssten „ganz weiß (...) mit artigen Feldern, so aus geraden und krummen Linien zusammen gesetzt

¹⁴⁸⁶ Vgl. VOLLMAR 1998, S. 246, Fußnote 73.

¹⁴⁸⁷ VOCH 1783, S. 32 f.

¹⁴⁸⁸ Ebenda.

¹⁴⁸⁹ „(...) bey der toßkanischen nur bloße Tücher, bey der dorischen (...) Lorbeerblätter (...) die jonische Ordnung [zeichnet sich aus durch] Oelbaumblätter mit einzelnen Blumen, bey der römischen aber gebraucht man wenig Blumen, hingegen desto mehrer Früchte (...) In der korinthischen Ordnung aber werden lauter Blumen mit Blättern gebraucht“ (VOCH 1783, S. 32 f.).

¹⁴⁹⁰ Vgl. VOLLMAR 1998, S. 242.

¹⁴⁹¹ Ebenda.

¹⁴⁹² PÖTZL 1989, S. 226.

¹⁴⁹³ VOCH 1783, S. 58. Hagen betont, dass die Vasen dem „nouveau goût“, in der Art der Vasenfolge des Augsburger Ornamentstechers Joseph Gleich, entsprechen (vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398. – GUILLMARD, DÉSIRÉ: *Les Maîtres ornementistes*, Paris 1880, Nr. 135, S. 461). Die Kupferstichfolge in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv. Nr. 4254–4260, insbesondere die Vasen auf Blatt 1 (Inv. Nr. G 4258), 2 (Inv. Nr. 4255) und 4 (Inv. Nr. 4257) sind vergleichbar. Das Vasenmotiv ist ein sehr beliebtes Bildmotiv Hubers, welches Form- und Stilveränderungen unterworfen ist (z. B. Osterbuch, Langweid und Pfaffenhausen).

¹⁴⁹⁴ VOLLMAR 1998, S. 242.

¹⁴⁹⁵ Vgl. Ebenda, S. 243.

(...) sein; Man malet auch nicht mehr Geschichte und dergleichen, weilen sie die Zimmer dunkel machen“¹⁴⁹⁶. Hier wird deutlich, dass die Augsburger Tradition der Deckenmalerei, namentlich die des Rokoko, zu diesem Zeitpunkt als allgemein altmodisch galt und verpönt war.¹⁴⁹⁷ Der Deckenplafond des Gartenhauses – mit Fortsetzung der Illusionsmalereien sowie Götterfiguren innerhalb eines illusionistischen Durchblicks – steht am Ende dieser Tradition, gewissermaßen ein Zeugnis vom Ausklang derselben. Im Gegensatz zur zentralperspektivischen Wand- und Deckendekoration ist das allegorische Deckenbild einansichtig angelegt und in starker Verkürzung gegeben,¹⁴⁹⁸ wobei der illusionistische Himmelsausblick im Œuvre Hubers einzigartig ist.

Abschließend soll anhand stilistischer Vergleiche eine Datierung und Einordnung der Gartensaaldekorationen in das Huber'sche Œuvre erfolgen. Die These einer Ausgestaltung des Innern im Anschluss an den Umbau des Gebäudes (1778/79) scheinen Formulierungen wie „(...) solchen, obschon kostbaren Bau (...)“ oder „Es scheinen Bau und Anlage aller Beyfall zu erhalten, die solche besuchen“¹⁴⁹⁹ zu stützen. Jedoch offenbart ein Blick auf die Werke jener Jahre (Langweid, Trugenhofen, Schloss Duttonstein) hinsichtlich der illusionistischen Architekturmalereien gewisse Unterschiede. In der klassizistischen Formensprache sowie den Vasen und Blütenfestons bestehen Parallelen zu Langweid, doch weist die zurückhaltende Farbgebung (Grau-Weiß-Ocker) auf eine andere Stilstufe. Eher ist die einheitliche Verzierung der fürstlichen Jagd- und Billardzimmer mit plastisch wirkenden Architektur- und Illusionsmalereien klassizistischer Tendenz auf Schloss Duttonstein vergleichbar. Neben der Wandgliederung durch zentralperspektivische Scheinarchitekturen in Form einer Täferung sind auch bestimmte Dekorationselemente (z. B. Blütenfestons, Schleifen, scheibengetrennte Wandfelderungen) ähnlich.¹⁵⁰⁰

¹⁴⁹⁶ VOCH 1783, S. 31. In diesem Zusammenhang ist auch auf Georg Heinrich Werners „Anweisung alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond und Freskomalen“ (1781) zu verweisen. Werner zufolge ist es „Unsinn, wenn die Maler da Historien, die sich auf der Erde zugetragen haben, Bäume, ganze Landschaften, oder wol gar Seestücke hinkleksen (...) Das einzige Element, welches der Künstler hier zum Schauplatz seiner Vorstellung wälen kann, ist die Luft.“ (zitiert nach TINTELNOT 1951, S. 309).

¹⁴⁹⁷ Vgl. VOLLMAR 1998, S. 243.

¹⁴⁹⁸ Während die gemalte Wand- und Deckengliederung vom Zentrum aus erfasst werden kann, erfordert das Deckenbild einen Betrachterstandpunkt im Lot unterhalb des Bacchushauptes.

¹⁴⁹⁹ TRAUCHBURG 2001, S. 157.

¹⁵⁰⁰ In Raum 29 durch Stuckbänder gegliederte Wandtäferung, die Gemälde in den Hauptfeldern werden durch Akanthusrosetten und scheibengetrennte Putzbänderung gerahmt, dagegen sind die schmalen Seiten- und Gesimfelderungen mit Akanthusrosetten sowie Blütengehängen und -festons an Schleifen besetzt. In Raum 30 ebenfalls durch Stuckbänder eingefasste Wandtäferung über gefeldertem Sockel.

Während das grau-hellgelbe Kolorit von Raum 29 an Langweid erinnert, weist die hellgrün-rosa-gelbe Farbgebung von Raum 30 auf die Augsburger Festsaaldekoration voraus.

Für das Jahr 1793 sind weitere Bautätigkeiten am Gartenhaus überliefert.¹⁵⁰¹ In den 1790er Jahren sind Hubers Kirchengestaltungen von einer „von oben bis unten (...) gut und schön gemahlten Stuckator Arbeit“¹⁵⁰² geprägt. Der ornamentale, klassizistische Motivschatz des fingierten Stucks zeigt filigrane Kränze aus Blättzweigen, Palmblättern und Schleifen, Scheiben- und Akanthusrosetten, Astragalstäbe, scheibenförmige Agraffen mit seitlichen Akanthusknospenranken sowie Frucht- und Blattfestons. Dabei sind in der Augsburger Festsaaldekoration die Lorbeerblattfestons, die für die Zeit charakteristischen Akanthusblüten, Laubzweigkränze mit Schleifen u. a. sowie auch die scheibengetrennte Wandtäferung (in Anlehnung an die scheibengetrennten Fensterumrahmungen) vergleichbar. Die sakralen Raumschalen sind von einer zurückhaltenden Fassung und blaugrün, grau-weiß mit Goldocker-Akzenten getönt. In Augsburg ist dieser Dreiklang lediglich durch violette Marmorflächen erweitert. Aufgrund dieser Übereinstimmungen gehören die Augsburger Festsaaldekorationen in die Reihe der klassizistischen Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck (1790–94), wenngleich sie der Bauaufgabe und Raumfunktion entsprechend aufwändiger gestaltet und reicher verziert sind. Überdies sind auch eindeutige Parallelen in Figuration, Malstil und Kolorit festzustellen.¹⁵⁰³

Ungeachtet der Datierungsfrage ist die Bedeutung dieser Festsaaldekoration. Huber war als Freskant vornehmlich für die katholische Kirche tätig. So entstanden innerhalb einer über fünf Jahrzehnte währenden Schaffensperiode knapp dreißig Kirchenfreskierungen. Diesen steht eine kleine Werkgruppe profanen Inhalts gegenüber, wovon nur noch ein Bruchteil überliefert ist.¹⁵⁰⁴ Umso bedeutender jedoch ist dieses Werk innerhalb des freskalen Œuvres unseres Meisters, da es neben dem frühen und stark überarbeiteten

Mehrfach gefelderte Haupttäferungen mit Wandbildern, eingefasst von aufwändig stuckierten schmalen Seiten- und Gebälk-Kompartimenten.

¹⁵⁰¹ TRAUCHBURG 2001, S. 158.

¹⁵⁰² Pfarrarchiv Bergheim, Karton 20/202, Blaue Mappe, Quittung Hubers für die Freskierung der Bergheimer Kirche vom 25. November 1790. Siehe hierzu die Ausführungen unter 1.4.1 Klassizistische Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck – „gemalte Quadrator und Stuckator Arbeit“ (1790–94).

¹⁵⁰³ Vgl. VOLLMAR 1998, S. 244. Insbesondere Ceres erinnert an die Tugendallegorien von Bergheim (F XVII, A, B, C). Bezüglich der stark überarbeiteten Gesichter sind keine gültigen Aussagen zu treffen.

¹⁵⁰⁴ Darunter das Deckenfresko in der Maximilianstraße 48 (F I), die Malereien im Augsburger Theater (Fv VIII), die Ausstattung von Schloss Duttstein (F XII), der ehemalige Plafond der Augsburger Stadtkademie (Fv XI), die Malereien im Gasthof Drei Mohren (F V XIII) sowie die Wand- und Deckenbilder im Schnurbeinhaus (Fv XIV).

mythologischen Treppenhausfresko (F I), das einzige erhaltene, profane Fresko Hubers in Augsburg bildet.¹⁵⁰⁵

1.4.7 Augsburg, kath. Spitalkirche (F XXV)

Bei der kath. Spitalkirche in Augsburg – an der Ecke Spitalgasse-Margarethenstraße – handelt es sich um die ehemalige Dominikanerinnenklosterkirche St. Margareth. Nach der Zerstörung der frühgotischen Klosteranlage 1333 konnte der Neubau erst 1521 fertig gestellt werden.¹⁵⁰⁶ Der Aufhebung des Klosters 1538 im Zuge der Reformation folgte 1594 der Wiederaufbau der ehemaligen Klosterkirche.¹⁵⁰⁷ Um 1720 erfolgte die barocke Umgestaltung zu ihrer jetzigen Gestalt in der ursprünglichen Ost-West-Ausrichtung mit Choranbau sowie Anlage der imposanten Westfassade mit Volutengiebel und sechseckigem Giebelreiter mit Zwiebelhelm.

Seit 1540 war der Konventbau Sitz der Augsburger Paritätischen Hospitalstiftung Heilig-Geist.¹⁵⁰⁸ Nachdem das Augsburger Hl.-Geist-Spital als Patronatsherrschaft Huber bereits 1791 mit der Ausmalung der Täfertinger Pfarrkirche beauftragt hatte, wurde der Freskant mit der Ausführung der Deckengemälde in der Spitalkirche betraut.¹⁵⁰⁹ In den Heiligenrechnungen der St. Margaretha Spitalkirche des Jahres 1804 sind Zahlungen an Johann Huber in Höhe von 400 fl. „den Plafont zu mahlen“ sowie an „Trankgeld seinem Scolaren“ 2 fl. 45 kr. verzeichnet.¹⁵¹⁰

Die schlichte Kirche von bescheidenen Ausmaßen ist ein rechteckiger Saalbau mit flachem Muldengewölbe über korbbogigen, brokatverzierten Gurten auf Gebälkstücken im Osten und Westen sowie gestelzten Korbbogen im Süden und Norden und darauf aufliegendem Kranzgesims. Die Seitenwände des Kirchenschiffs sind, bedingt durch die beidseitigen Anbauten, fensterlos, dagegen befinden sich an der Ost- und Westwand je

¹⁵⁰⁵ Die der Vergessenheit und dem Verfall entrissenen Festsaaldekorationen des ehemaligen Gartengutes Stetten/ Hößlin in Augsburg zeigen die Auswirkungen barocker Traditionen in den Klassizismus hinein. Ein bedeutendes Vorgängerbeispiel dieses Dekorationssystems – Quadraturalerei an den Wänden mit Pilastergliederung, die Rahmungen für Durchsichten ergibt, reizvoll verstellt von Vasen auf Konsoltischen – in Augsburg ist der um 1750 freskierte Festsaal im Eserhaus, Maximilianstraße 81 (vgl. HÄGE/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398).

¹⁵⁰⁶ Der Kirchenneubau von basilikaler Anlage zu fünf Fensterachsen mit daran anschließender L-förmiger Klosteranlage, welche im Norden und Westen durch eine Mauer begrenzt war.

¹⁵⁰⁷ Eine architektonische Besonderheit dieses Kirchenbaus war die Ausrichtung von Süd nach Nord.

¹⁵⁰⁸ Das Heilig-Geist-Spital, eine Einrichtung für kath. und evang. Bürger, wurde 1239/45 gegründet und diente vor allem als Altersheim. 1386/87 wurde das Spital neben das Kloster St. Margareth verlegt, das 1540 im Spital aufging. 1594 wurde die Kirche den kath. Spitalpfündnern überlassen und dient bis heute den kath. Bewohnern des städtischen Altenheims Heiliggeist für ihre Gottesdienste. Anstelle des Vorgängerbaus errichtete Elias Holl 1623–31 die erhaltene Vierflügelanlage, in deren Westtrakt mit evang. Hl.-Geist-Spitalkirche seit 1948 die Augsburger Puppenkiste ihren Sitz hat (vgl. GRÜNSTEUDEL/ HÄGE/ FRANKENBERGER 1998, S. 483 f.).

¹⁵⁰⁹ Vgl. NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 349.

¹⁵¹⁰ StadtA A, KWA B 392.

zwei rundbogige Fensteröffnungen. Nach Osten schließt sich über einen profilierten Chorbogen auf Gebälkstücken ein halbrund geschlossener Altarraum an.¹⁵¹¹

Das flache Muldengewölbe ziert ein ovales Deckenbild mit der Ausgießung des Heiligen Geistes (Act 2,1–4), welches am rechten unteren Bildrand mit „*J A Huber P. 1803*“ bezeichnet ist (F XXV, A).

Das Bild gibt Einblick in eine Palastarchitektur in Gestalt einer doppelstöckigen Säulen-Pfeiler-Halle, in welche eine steile, zehnstufige Treppe führt. Diese architektonische Szenerie, die sich über einer Torbogenbrücke und konkavem Sockel erhebt, ist einansichtig und in Untersicht gegeben und wird vom westlichen Bildrand überschritten. Maria kniet in der Mitte des oberen Treppenabsatzes vor konkaver Apsisrückwand. Sie hat die Rechte demutsvoll auf die Brust gelegt und den Blick zum Himmel erhoben. Um sie sind auf den Stufen und im Apsisraum die zwölf Apostel versammelt. Die Flammenzungen des Pfingstwunders schweben über den Häuptern von Maria und den Aposteln, welche Gesten des Staunens und der Überwältigung zeigen. Über dem Gebälk wird die Architektur, die sich in Arkaden öffnet, von der puttengesäumten Glorie der Heilig-Geist-Taube überstrahlt. Nach oben beschließt eine Vorhangdraperie, den Blick auf das Geschehen freigebend, die Szene, wodurch die Einansichtigkeit betont sowie der Raumbühnencharakter unterstrichen wird.

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes sowie der stark verdunkelten, verschmutzten Maleroberfläche lassen sich Farbigkeit und Licht nur schwer beurteilen.¹⁵¹² Von der grünlich-grauen Architekturkulisse heben sich gedämpfte Farbakzente in Blau, Rot, Grün, Goldocker und Braun an Gewändern und Draperien ab. Das von der Heilig-Geist-Taube ausgehende Licht erfasst alle Figuren, lässt jedoch die bildparallelen Elemente (wie Torbogenbrücke, seitliche Brüstungsabschnitte mit Säulensockeln, Vorhangdraperie) völlig im Dunkeln liegen. Zudem ergeben sich aufgrund der zentralen Beleuchtung Schlagschatten auf beiden Seiten des konkaven Steinsockels.

Die strenge Achsensymmetrie der Komposition ist bei diesem Bild bis ins Detail ausgeweitet. Dem Symmetrieprinzip sind die Architekturkulisse, die

¹⁵¹¹ Im Besonderen ist die originale Barockausstattung hervorzuheben, darunter das Hochaltarblatt von Christoph Thomas Scheffler (1740), die fünfzehn Kreuzwegstationen an den Seitenwänden (1770), vielleicht von Joseph Mages, sowie die Kanzelfiguren (1744) von Andreas Hainz, vgl. BREUER 1958, S. 33 f. – DEHIO 1989, S. 76 f. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN, 1994, S. 417 f.

¹⁵¹² Bezüglich der farbigen Bildanlage und der Farbkomposition vergleiche die Kopie von Carl Nicolai (Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 63 x 50 cm, 1943, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 20589) sowie hinsichtlich der Beleuchtung und Lichtverhältnisse eine historische Aufnahme (um 1900) im Bildarchiv des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege.

Apostelversammlung um Maria, die Engelsglorie und Draperie sowie auch die Beleuchtung untergeordnet. Zudem gruppierte Huber völlig gleichwertig: Jedes Schwergewicht auf der einen Seite wird durch ein entsprechendes auf der Gegenseite aufgehoben. In der Mittelachse befindet sich der inhaltliche wie formale Schwerpunkt. Die pyramidale Figurenkomposition gipfelt in Maria, die von keiner Figur überragt wird und völlig unüberschnitten ist. Diese Dreiecksfiguration wiederum findet ihre Entsprechung in der horizontal spiegelbildlichen Wolkenformation der Heilig-Geist-Glorie.

Diesem Deckenfresko gehen ein Ölgemälde¹⁵¹³, das Kuppelfresko in Ochsenhausen (F XIV, 8) sowie das Emporenbild von Schwabbruck (F XXIII, EB1) gleichen Themas voraus. Abgesehen von der Tafelbildanlage, den durch seitliche Säulenordnungen lediglich angedeuteten Innenräumen und der kreisförmigen, den Raum erfassenden Anordnung der Apostel sind darin die Zentralgruppe der Maria, die Haltung der Gottesmutter sowie die Vorhangdraperie vorgebildet. Neben der Untersichtigkeit sind dagegen im Spitalkirchenfresko die sorgfältige Innenraumschilderung, die pyramidale Figurenkomposition sowie die puttengesäumte Heilig-Geist-Glorie völlig neu.

Die kniende Haltung Marias mit demutsvoll auf die Brust gelegter Rechten und zum Himmel erhobenem Blick – ebenso wie im Pfingstbild des südlichen Seitenschiffes der Klosterkirche Ochsenhausen – ist vom achten Stich („*Credo in Spiritum Sanctum*“ – „*Ich glaube an den Heiligen Geist*“) des *Symbolum Apostolicum* von Bergmüller inspiriert (Taf. 23).¹⁵¹⁴ Jedoch vernachlässigte Huber das Betpult der Heiligen, wodurch sich – in Verbindung mit der Anordnung der Apostel auf der steilen Treppenanlage – eine stärkere Betonung und Erhöhung der Marienfigur sowie eine ins Monumentale gesteigerte, von Klarheit und Einfachheit geprägte Komposition ergibt.

Entgegen der ruhig und andächtig thronenden Gottesmutter ist die Apostelschar von Bewegung und Unruhe geprägt. In den verschiedenen Haltungen großer Erregung und Staunens reichen die Reaktionen von selbstversunkener Einkehr bis zu Ergriffenheit, Erschrockenheit und Aufbrausen. Vereinzelt verweisen die Figuren auf die Täfertinger Marienhimmelfahrt (F XVIII, A) und die Himmelfahrt Christi in Schwabbruck (F XXIII, A). Die beiden Profilfiguren der linken Vordergrundgruppe entsprechen in Disposition und Haltung den in Täferdingen und Schwabbruck links rahmenden

¹⁵¹³ Öl auf Leinwand, 82 x 55 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 10842, siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G10.

¹⁵¹⁴ Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8978. In Anlehnung an diesen Kupferstich schuf noch 1826 Johann Evangelist Sebastian Rechenauer d. J. in der Ruhpoldinger Pfarrkirche ein Emporenfresko.

Gestalten. Ebenfalls sind auch die rechts kniende Rückenfigur, die repoussoirhaft in das Bildgeschehen einführt, sowie der Apostel im Seitenprofil rechts außen von Täferlingen und Schwabbruck übernommen.

Eigenwiederholungen bestimmen auch die den Bildraum konstituierende Architekturkulisse. Die in starker Verkürzung und Untersicht gegebene imposante Palastarchitektur erinnert an das Letzte Abendmahl von Oberhausen (Fv XV, A).¹⁵¹⁵ Insbesondere die steile Treppe, die konkave Brüstung mit herabhängender Draperie¹⁵¹⁶, der bildparallele, stark untersichtige Architekturprospekt in klassischer Formensprache sowie die nach oben abschließende Vorhangdraperie bilden konstante Elemente dieser späten Architekturräume. Darüber hinaus ist auch die Bildanlage dieselbe: Über einer dunklen, verschatteten Sockelpartie, über welcher sich ein steiler Treppenlauf erhebt, erscheint auf einer schmalen Handlungsbühne – die aufgrund der starken Untersicht zur Erhöhung der Treppe bedurfte – im hellsten Licht das Hauptgeschehen vor monumentalem Architekturprospekt. In diesem Zusammenhang ist auch eine Betonung der Hauptfigur durch ein architektonisches Würdemotiv, zumeist eine Arkade, zu konstatieren. Dabei ist festzustellen, dass der Aufbau der Architekturräume – „bildparallele Architektur mit Stufen im Vordergrund, das Geschehen einrahmende Pfeiler, Draperie am oberen Bildrand, insgesamt Bühnenwirkung“¹⁵¹⁷ – des Spätwerks dem des Frühwerks entspricht. Jedoch bestehen grundsätzlich zwischen der den Schauplatz bildenden Scheinarchitektur und der Realarchitektur keine Bezüge.

In der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts bildete das Pfingstwunder häufig das Thema der Kuppel- und Deckenfresken.¹⁵¹⁸ Im Allgemeinen folgen die barocken Darstellungen inhaltlich und kompositionell den mittelalterlichen Bildlösungen, bringen jedoch durch Beleuchtung und Bewegung neue Elemente in das Pfingstbild. In den barocken Fresken werden „alle Möglichkeiten einer raumumgreifenden

¹⁵¹⁵ Zudem ist das zentrale Architekturmotiv – Arkade über dorischen Doppelsäulenpaaren mit konkav geschwungener Rückwand – der gewaltigen Kuppelarchitektur der Disputation des hl. Stephanus in Pfaffenhausen (F XI, B) ähnlich, ist jedoch zu den Seiten erweitert.

¹⁵¹⁶ Das Stillebenmotiv der über den Sockel hängenden Draperie ist auch in Trugenhofen (F X, A) und Pfaffenhausen (F XI, B) nachzuweisen.

¹⁵¹⁷ NESTLER 1994, S. 113.

¹⁵¹⁸ Deckenfresken von Cosmas Damian Asam in Weingarten (1718–20) und Aldersbach (1720/21), Johann Baptist Zimmermann in Dietramszell (1726) und Neumünster (1732), Matthäus Günther in Neustift (1738), Johann Jakob und Franz Anton Zeiller in Ottobeuren (1763).

Darstellungsweise geschickt genutzt“¹⁵¹⁹ und Pfingsten wird meist als welterfüllende Offenbarung gestaltet.¹⁵²⁰

Von den barocken Kuppelfresken unterscheidet sich das Pfingstbild Hubers in der Einansichtigkeit und der von der Realarchitektur losgelösten Scheinarchitektur. Jedoch hebt Huber, wie Zeiller in Ottobeuren, die Zentralgruppe der Muttergottes und der Apostel durch einen gewaltigen Architekturaufbau, der einem Thronsaale gleicht, heraus. In der tafelbildartigen Einansichtigkeit und der Konzentration auf das Pfingstereignis, ohne begleitende Nebenszenen und Staffagefiguren, steht Hubers Komposition auf einer Stilstufe mit den Fresken von Januarius Zick in Zell (1780/81) und Christian Thomas Wink in Schwindkirchen (1784). In dem Verzicht auf die umlaufende, weiträumige Landschaft und die Völker der vier Erdteile ist eine inhaltliche Veränderung vollzogen. Entgegen einer sinnfälligen Demonstration der weltweiten Bedeutung des Ereignisses, liegt das Augenmerk auf der Heraushebung Marias aus der Reihe der Apostel und ihrer Erhöhung als Thronende. Vermutlich soll eine solche Erhöhung der Muttergottes am Gründungstage der Kirche auf die Ebenbildlichkeit von Maria und Ecclesia hindeuten.¹⁵²¹ Entgegen der rundumlaufenden barocken Kompositionen ist das Huber'sche Pfingstwunder „von trockener klassizist. Einansichtigkeit bestimmt“¹⁵²². Des Weiteren sind an der Vereinfachung der Komposition, der Verringerung des Figurenpersonals und in der Konzentration auf die Einzelfigur klassizistische Gestaltungs- und Kompositionselemente zu erkennen, die vor dem Hintergrund einer größeren Anschaulichkeit zu verstehen sind.

Der Hauptplafond wird von Autorenbildnissen in den brokatierten Gewölbezwickeln begleitet (F XXV, A1–4).¹⁵²³ Innerhalb dreidimensional erscheinender Eckkartuschen, die eine Öffnung vortäuschen, sind die vier Evangelisten als Dreiviertelporträts mit ihren Attributen vor hellblauem, bewölktem Hintergrund arrangiert. Die Besonderheit dieses Zyklus liegt in der polychromen Anlage sowie den illusionierten Kartuschenöffnungen mit Himmelsausblick.¹⁵²⁴ Die Disposition der Evangelisten an

¹⁵¹⁹ LDK, Bd. 5, S. 555 f.

¹⁵²⁰ Vgl. LCI, Bd. 3, Sp. 418. – LDK, Bd. 5, S. 555 f. – SEELIGER, STEPHAN: *Pfingsten. Die Ausgießung des Heiligen Geistes am fünfzigsten Tage nach Ostern*, Düsseldorf 1958 (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 10), S. 20.

¹⁵²¹ Vgl. SEELIGER 1958, S. 25.

¹⁵²² GRÜNSTEUDEL/HÄGELE/FRANKENBERGER 1998, S. 521.

¹⁵²³ Die Evangelistenkartuschen sind ebenfalls von schlechtem Erhaltungszustand und dunkler Erscheinung.

¹⁵²⁴ Begleitende Evangelistenzyklen sind in Deubach (F II), Osterbuch (F IV), Trugenhofen (F X), Ochsenhausen (F XIV), Schwabbruck (F XXIII) und Oberottmarshausen (F XXIV) nachzuweisen. Diese sind mit Ausnahme von Deubach und Ochsenhausen überwiegend in Grisaille sowie als Dreiviertelporträts, seltener in Ganzfiguren (Ochsenhausen, Schwabbruck), gestaltet.

übereck ins Bild gestellten Tischen ist mit den Kirchenväterbildnissen in Osterbuch (F IV) vergleichbar. Unabhängig davon verweist das Johannesbild kompositionell auf jenes von Oberottmarshausen (F XXIV, A4). Für die Evangelistenporträts lassen sich keine direkten Vorlagen bestimmen, jedoch ist Markus vom Typ den Oberschönenfelder Aposteln (F V, 1–12) und dem Haselbacher Paulus (F XXII, 8) verwandt.

1.4.8 Baidlkirch, kath. Pfarrkirche St. Martin (F XXVI)

Die Fresken in der Martinskirche von Baidlkirch, südöstlich von Augsburg im Landkreis Aichach-Friedberg gelegen, bilden das letzte freskale Werk einer fünf Jahrzehnte währenden Schaffensphase. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung (1810) war Huber im stattlichen Alter von 73 Jahren.

Anstelle der alten gotischen Kirche wurde auf verändertem Grundriss 1808/09 ein Neubau errichtet.¹⁵²⁵ Es entstand „ein Gotteshaus von solcher Schönheit und Würde“¹⁵²⁶; ein geräumiger, klassizistischer Saalbau zu drei Fensterachsen mit flachem Tonnengewölbe und Doppelempore im Westen sowie eingezogenem, einachsigen Chor mit flachem Korbogengewölbe und halbrundem Schluss. Rundbogenfenster mit Stuckbänderung und flach stuckierte Doppelpilaster ionischer Ordnung gliedern die Wandflächen. Über den Kämpferstücken verläuft ringsum ein profiliertes Kranzgesims mit Zahnschnittfries. Die einheitliche freskale Ausstattung von beachtlichem Umfang¹⁵²⁷, ist im Chorfresko mit „*J A H (ligiert) uber / Acad: Direct: Augusta / inv: et pinxit 1810.*“¹⁵²⁸ bezeichnet. „Edle Einfachheit waltet im Baue dieser Kirche, wie in ihrer Einrichtung, deren ganzer Reichthum in den herrlichen Bildern besteht (...).“¹⁵²⁹ Über die Vertragsverhandlungen und Auftragsvergabe an Huber sind keinerlei Informationen bekannt.

Das Langhaus wird von dem Plafond mit der Vision des Himmlischen Jerusalem und der Anbetung des Lammes, nach der Offenbarung des Johannes 21,9–27, beherrscht (F XXVI, A). In der Apokalypse bildet die himmlische Stadt die triumphale Schlussvision.

¹⁵²⁵ Diesen Neubau veranlasste und leitete Pfarrer Ignatz Lindl (1774–1845), davon gibt die Inschriftkartusche an der unteren Emporenbrüstung Zeugnis: „*NEV GEBAVT / VON MAX IOSEPH / I. BAIERNS KOENIG, / WIE AVCH / VON IGNATZ LINDL / SEELEN HIRTEN / VON HIER.*“. Zu Ignatz Lindl siehe MAYR, FLORIAN: *Gundremmingen. Heimatbuch einer schwäbischen Gemeinde an der Donau*, Weißenhorn 1980 (Günzburger Hefte, Nr. 16), S. 127–146.

¹⁵²⁶ STEICHELE 1864, S. 438.

¹⁵²⁷ So misst allein das Hauptraumfresko ca. 176 m².

¹⁵²⁸ Diese Signatur zeichnet sich durch die Betonung seiner Funktion als Akademiedirektor sowie auch den Verweis, dass die Deckenbilder von ihm „erfunden und ausgeführt“ wurden, aus. Dabei ist der Zusatz „Augsburger Akademiedirektor“ einmalig im gesamten freskalen Œuvre sowie „invenit et pinxit“ neben Denklingen ebenfalls eine Ausnahme.

¹⁵²⁹ STEICHELE 1864, S. 438.

Das Himmlische Jerusalem „die heilige Stadt, das neue Jerusalem“ (Apoc 21,2), das der Evangelist Johannes „von Gott aus dem Himmel herabfahren“ (Apoc 21,2) sah, das neue Paradies, das Reich Gottes, Christi und aller Heiligen. Die göttliche Stadt ist eine Lichtstadt aus Glas, Kristall und Edelsteinen, in der das Lamm als Licht des Himmlischen Jerusalem erscheint (Apoc 21,23). In der christlichen Kunst ist dieser Erscheinung in allen Epochen bildlich Gestalt verliehen worden, vor allem der mittelalterlichen Tradition zufolge in Form einer Stadtmauer. In monumentalem Maßstab, zumal in der neuzeitlichen Deckenmalerei, wurde sie allerdings kaum verbildlicht. Huber erfindet für sein Fresko statt einer Stadt mit Stadtmauer ein palastartig prachtvolles Tempelgebäude.

Über umlaufender terrestrischer Zone schwebt das Himmlische Jerusalem als „eine von unten gesehene Hallenarchitektur“¹⁵³⁰ über den Gläubigen. Die terrestrische Zone läuft jeweils an den Längsseiten aus. An den Schmalseiten sind einander gegenüber figürliche Szenen angeordnet. Über dem östlichen Bildrand sitzt der Evangelist Johannes in einer Felsenlandschaft mit dem Adler zu seinen Füßen. Ihm erscheint ein Engel, erhöht stehend, mit Messstab in der rechten Hand und mit der Linken zum Himmelweisend (Apoc 21,9 ff.). Bei einem Wechsel der Blickrichtung nach Westen ist über der Orgelempore der harfenspielende David als Hirte mit Schafherde in idyllischer Waldlandschaft zu sehen. Für die Betrachtung des zentralperspektivisch konstruierten Himmlischen Jerusalem liegt der Standpunkt im Zentrum des Langhauses. Die himmlische Stadt ist als mächtige Säulen-Arkaden-Halle über quadratischem Grundriss vorgestellt. Im Zentrum erscheint, in heller Strahlenglorie und von einem Puttenkranz gesäumt, das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln (Apoc 21,22 f.). Die Architektur besteht aus einer hohen Sockelzone, schlanken Säulen und verkröpftem Kranzgesims. Jede Seite ist in drei korbbogige Arkaden geöffnet, deren jeweils mittlere am breitesten ist und von vorgestellten Säulen eingefasst wird. Hinter den Arkaden öffnen sich nischen- oder kapellenartige Anräume, die sich über Treppenstufen zu erheben scheinen und deren Wölbung teils in ovalen Öffnungen durchbrochen ist, so wie sie sich seitlich wiederum in Arkaden öffnen. Während sich die ganze gemalte Architektur konsequent von unten nach oben aufbaut und, da sie von unten angeschaut wird, mitsamt ihrem Grundriss abgebildet ist, sind diese Anräume im Fundament nicht ablesbar; sie verleihen der Schale des illusionierten Baus eine Tiefe, die sich nicht rational aus der Logik dieser Scheinarchitektur nachvollziehen lässt.

¹⁵³⁰ BEZOLD/ RIEHL 1895, S. 242.

In der Anlage sowie den Gestaltungs- und Verzierungsdetails entspricht dieses in den Himmel gehobene Bauwerk der im Offenbarungstext des Johannes enthaltenen detaillierten Beschreibung der aus Gold, Glas, Kristall und Edelsteinen gebauten Stadt (Apoc 21,11–24). Die Hallenarchitektur weist nach jeder Himmelsrichtung drei Tore in Form von säulengerahmten Arkadenbögen mit angrenzenden Kuppelräumen auf. Unterhalb dieser zwölf „Toröffnungen“¹⁵³¹ schweben zwölf Engel und Putten.¹⁵³² Die bekrönenden Kartuschen dieser „Tore“ tragen die Namen der zwölf Stämme Judas.¹⁵³³ Dagegen zieren die goldenen, T- und L-förmigen Fundamentunterseiten die Namen der zwölf Apostel.¹⁵³⁴ Die gemalte Halle selbst besteht aus wertvollen Materialien und weist eine üppige Edelstein- und Perlen-Verzierung auf. Während Sockelmauern und Säulenschäfte im Glanz des Jaspis erscheinen, sind Fundamente, Kapitelle, Kranzgesims und arkadenbekrönende Kartuschen in Gold des Chrysolith abgebildet. Die Arkadenleibungen und Kuppelräume sind in den lichten, rötlich-gelben Farbschimmer des Hyazinth getaucht. An den Postamenten leuchten Edelsteine verschiedenster Farben.¹⁵³⁵ Die erwähnten Perlen fassen in Form von Perlschnüren die Grundsteine, Postamente, Arkadenbögen und Kuppelräume ein.¹⁵³⁶

Die aus dem Offenbarungstext gewonnenen Bildelemente haben symbolischen Charakter. So steht der quadratische Grundriss für die vier Elemente und die vier Himmelsrichtungen, also für die Totalität der Welt. Die Hallenarchitektur ist beherrscht von der Zahl Zwölf als Symbol für die zwölf Tore, Engel, Stämme Judas und Apostel.¹⁵³⁷ Die Gewandfarben der vier Hauptengel haben ebenfalls „symbolische

¹⁵³¹ In der Apokalypse ist allerdings von Engeln auf den Toren die Rede.

¹⁵³² Unterhalb der zentralen Haupttore sind es große Engelfiguren mit weiten Flügelschwingen, unterhalb der seitlich flankierenden Nebentore Putten. An den drei östlichen Engeln „sind offensichtlich großflächige Übermalungen vorhanden, welche die originalen Figurengrenzen, verlassen“ (BLfD, Objektakt Baidlkirch St. Martin, Aktenvormerkung vom 19. November 1992). Seit der Restaurierung (1992) treten die Federn an den kleinen Engelsflügeln wieder plastisch hervor.

¹⁵³³ Dem Uhrzeigersinn folgend erscheinen Ruben, Iuda, Simeon (östlich), Manasse, Aser, Ioseph (südlich), Zabulon, Dan, Isachar (westlich) sowie Benjamin, Gau, Hephtali (nördlich). Diesbezüglich bleibt anzumerken, dass anstelle des im Offenbarungstext erwähnten Levi hier Manasse, der Aufzählung der Stämme Israels bei Hesekiel 48,31–35 folgend, getreten ist.

¹⁵³⁴ Als Träger des Himmlischen Jerusalem erscheinen somit im Osten Johannes, Petrus, Paulus und Matthäus, im Süden Thomas und Simon, im Westen Judas Thadäus, Andreas, Matthias und Bartholomäus sowie im Norden Philippus und Jacobus.

¹⁵³⁵ Z. B. Saphir in Blau, Amethyst in Purpurrot, Smaragd in Grün sowie der leuchtende Glanz des farblosen Jaspis, Chalcedon, Beryll und Topas.

¹⁵³⁶ Das Himmlische Jerusalem mit Goldocker- und rötlich-gelben Tönen ist von kühlem, lichtem Farbcharakter. Farbakzente bilden Draperien in den verschiedensten Schattierungen von Blau, Grün, Rot, Violett und Ockergelb. Das Licht geht vom Lamm Gottes, der Leuchte des neuen Jerusalem, aus. Von diesem Lichtglanz wird das gold-, edelstein- und glasleuchtende Himmlische Jerusalem erfasst. Dagegen beherrscht ein gelbliches Abendlicht die terrestrischen Randszenen. Die Landschaftskulisse in Grün-, Braun- und Grautönen ist von grau-gelblich und grau-rötlich verschattetem Gewölk und hellblauen Himmelsausblicken begleitet.

¹⁵³⁷ Vgl. KOSEL 1967(A), S. 308.

Bedeutung: östlich Blau für die Luft, südlich Purpur für die Erde, westlich Gold für das Feuer, nördlich Grün für das Wasser.“¹⁵³⁸ Zudem beruht das Bildprogramm auf der Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund, der zwölf Stämme Judas, stellvertretend für die 14400 Auserwählten und der zwölf Apostel „als Träger des himmlischen Jerusalems, der Kirche in der Verklärung des Himmels“¹⁵³⁹, oder auch der Gegenpole König David und Evangelist Johannes.

Huber nahm in dieser Darstellung einer Vision von der von ihm somit bevorzugten, nüchternen Tafelbildanlage Abstand. Das himmlische Architekturgebilde ist rundumansichtig gestaltet, wogegen die terrestrischen Randzonen einen Standortwechsel erfordern. Ebenso ist eine Zweiteilung innerhalb der Perspektivanlage zu konstatieren: die zentralperspektivische Hallenarchitektur ist stark untersichtig angelegt, dagegen sind die seitlichen Landschaftsszenen leicht untersichtig auf Schrägsicht konzipiert.¹⁵⁴⁰

Einen zentralperspektivischen, untersichtigen Architekturraum hatte Huber schon im Kuppelfresco der Priesterseminarkapelle in Pfaffenhausen (F VI, A) geschaffen. Ein ringsumlaufender Erdstreifen beherrschte das zerstörte Weltgerichtsfresco in der Augsburger Gottesackerkirche (Fv IV). In der detaillierten Landschaftsgestaltung knüpft Huber an Frühwerke wie Denklingen (F III, C) an.¹⁵⁴¹ Die kulissenartig gestaffelten Pflanzen erinnern an das Dorferner Heimsuchungsfresco (F XV, B). Die Art der Pflanzen- und Steingestaltung ist derjenigen der Allegorie des Wassers im Ochsenhausener Armarium (F XIIIc, A2) vergleichbar.¹⁵⁴²

Die Hallenarchitektur steht in der Tradition von Andrea Pozzos Quadraturamalerei (z. B. Langhausfresco von S. Ignazio in Rom).¹⁵⁴³ Im Unterschied zu Pozzo jedoch ist hier keine Fortsetzung der gebauten Realarchitektur gegeben, vielmehr schwebt der tempelartige Bau isoliert innerhalb des gemalten Himmels. Darüber hinaus ist auch das dreizehnte Blatt „*Plafond des großen Haupt-Sahles, welches al fresco kann gemahlet werden*“ aus Paul Deckers „*Fürstlicher Baumeister*“ zum Vergleich heranzuziehen, wo

¹⁵³⁸ KOSEL 1967(A), S. 306 ff.

¹⁵³⁹ Ebenda, S. 308.

¹⁵⁴⁰ In dieser Aufspaltung greift Huber barocke Kompositionsprinzipien auf. Zonenvermittelnd fungieren die Bäume der Davidszene und auch die Eckgebilde der Johannesszene, welche ebenso wie die Vertikalen der Architektur in ihrem Neigungswinkel zum Zentrum hin verlaufen.

¹⁵⁴¹ In Baindlkirch handelt es sich jedoch um zeitgemäße, idealisierte Landschaften „mit arkadischem Charakter“ (KOSEL 1967(A), S. 307).

¹⁵⁴² Vgl. NESTLER 1994, S. 110.

¹⁵⁴³ Dieses war Huber vermutlich durch den Kupferstich in Pozzos Traktat bekannt (vgl. POZZO, ANDREA: *Perspectivae Pictorum atque Architectorum. Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, Bd. 1, Augsburg 1708, Fig. 71).

in einer zentralperspektivischen, untersichtigen Architektur mit Glorienhimmel von unten sichtbare Fundamente auftauchen (Taf. 45).¹⁵⁴⁴

Auch wenn es sich in der Darstellung der Einzelmotive um „großartige Malerei des Frühklassizismus“¹⁵⁴⁵ handelt, zeugt die Gesamtkomposition vom Rückgriff auf Gestaltungsprinzipien des Barock. Nestler spricht von einem „totalen Rückfall in barocken Illusionismus mit umlaufender terrestrischer Zone“¹⁵⁴⁶, Paula von „inzwischen vollkommen überholte[n] Kompositionsschemata“¹⁵⁴⁷. Doch ist diese erstaunliche Darstellung einer Himmelsvision, in der Huber noch 1810 an die barocke Ästhetik anknüpft, durch das Thema vorgegeben und legitimiert. Das Fresko zeigt, durchaus im Sinne der theoretischen Forderung Werners¹⁵⁴⁸, an der Decke nur darzustellen, was auch im Bereich des Himmels als Bild sinnvoll anzusiedeln ist, eine Vorstellung des Himmlischen Jerusalem. Dieses erscheint zwar in der Abbreviatur eines monumentalen Einzelbauwerks, ist aber gewissermaßen „realistisch“ von unten vorgeführt. Hubers Deckenbild erfüllt sehr genau, was in der Aufklärungszeit, „in welcher man sich Rechenschaft über Bildaussage und Bildsein geben möchte“¹⁵⁴⁹, gefordert war: das vorgeführte Ereignis möglichst plausibel darzustellen. Gerade die Darstellung einer Himmelsvision verlangt nach einem „Verweis auf den Vorgang der Sichtbarmachung: Offenbarung, Apokalypse im Wortsinn als Enthüllung ist hier auch der Akt der Malerei und damit Bedingung dafür, Himmlisch-Transzendentes mit unseren irdischen Augen sehen zu können.“¹⁵⁵⁰

Es ergibt sich der Eindruck einer „völlig entmaterialisiert in einer lichten Wolkensphäre“¹⁵⁵¹ schwebenden Architektur – also exakt das Bild, das Johannes in der Apokalypse entwirft. Die Idealisierung, die der Klassizismus in der Monumentalmalerei anstrebte, erfährt hier ihre großartigste Entfaltung.¹⁵⁵² Huber, der in Baidlckirch offensichtlich eine ganz eigenständige Bilderfindung präsentiert, die ikonographisch nicht auf Vorbilder zu beziehen ist, nutzte gewissermaßen den visionären Inhalt, um bei

¹⁵⁴⁴ DECKER, PAUL: *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, Augsburg 1711. Ein Exemplar dieses umfangreichen Stichwerks, welches als Anleitung für Architekten, Inventoren und Maler diente, befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 307.

¹⁵⁴⁵ NESTLER 1994, S. 105.

¹⁵⁴⁶ Ebenda.

¹⁵⁴⁷ PAULA 1996, S. 156.

¹⁵⁴⁸ WERNER, GEORG HEINRICH: *Anweisung alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond und Freskomalen*, Erfurt 1781 (zitiert nach TINTELNOT 1951, S. 309).

¹⁵⁴⁹ BAUMGARTL 2004, S. 50.

¹⁵⁵⁰ Ebenda.

¹⁵⁵¹ KOSEL 1967(A), S. 308.

¹⁵⁵² Vgl. KOSEL 1967(A), S. 207.

seinem letzten Großauftrag eine Summe seiner künstlerischen Erfahrung zu ziehen. Er verbindet in beeindruckender Weise das Barockerbe seiner stilistischen Herkunft mit der atmosphärischen Leichtigkeit des Rokoko seiner Anfangsjahre und dem klassizistischen Figurenstil, der seine reifen Werke prägt. Er zeigt eine Paradiesvorstellung, die unmittelbar aus dem Quellentext gewonnen ist, und nutzt dies zugleich zu einer sein Schaffen beschließenden Stilsynthese, einer Demonstration seiner künstlerischen Fähigkeiten. Insofern könnte man das Baidlkircher Hauptfresko, in biographischer Sichtweise, als sein Vermächtnis als Maler und sogar als seine persönliche Heilserwartung am Lebensabend deuten. Diese ganz außergewöhnliche Darstellung der apokalyptischen Paradiesesvision zählt „trotz der rein illusionistischen und dadurch fast antiquiert wirkenden Konzeption zu den wenigen bedeutenden Leistungen der Augsburger Malerei in der Tradition des 18. Jahrhunderts“¹⁵⁵³ zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ja, sie stellt einen erstaunlichen, in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit und Souveränität zu würdigenden Höhepunkt der Deckenmalerei ihrer Zeit dar.

Das flache Korbbogengewölbe im Chorraum zielt das Letzte Abendmahl (F XXVI, B). Im Gegensatz zu Hubers früheren Fresken gleichen Themas ist die Baidlkircher Abendmahlsszene im Chor, direkt über dem Hochaltar, platziert. Das Chorfresko zeigt die Einsetzung der Eucharistie, eine auf den Hochaltar als Stätte des Messopfers bezogene Szene. Das ovale Fresko mit geradem oberem Abschluss ist über der östlichen Seite einansichtig aufgebaut.¹⁵⁵⁴ Im Zusammenhang mit dem Oberhausener Deckenfresko desselben Themas (Fv XV, A) wurde bereits darauf verwiesen, dass sich Huber für das Chorfresko in Baidlkirch nachträglich des ersten, verworfenen Entwurfes (Z2) als Vorlage bediente.¹⁵⁵⁵ Die Federzeichnung wurde in wesentlichen Zügen übernommen, wenngleich wegen des differierenden Bildformats der Torbogen im Vordergrund fortgelassen und die Vorhangdrapierung verändert wurde. Anstelle des quadratischen, schachtartigen Raumes mit Laternenöffnung in der Flachdecke ist eine Hängekuppel mit Laternenöffnung getreten. Die exedraartige Rückwand läuft nicht mehr hinter den seitlichen Arkaden weg, sondern verliert sich hinter den massiven Pfeilern. Die konvexe Sockelbrüstung ist verbreitert und parallel zum Rahmen bis an

¹⁵⁵³ PAULA 1991, S. 254.

¹⁵⁵⁴ Dieses wie ein Halbrundschild geformtes Bildformat, das den vorhandenen Platz optimal ausnutzt (Bildfläche ca. 64 m²), ist im Œuvre Hubers singulär.

¹⁵⁵⁵ Feder in Grau, grau laviert, weiß gehöht, zur Übertragung mit Blei quadriert, 40,2 x 32 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G. 3736. Diese erste Zeichnung ist aufgrund der ovalen Bildform eindeutig dem Oberhauser Entwurfsprozess zuzurechnen, verweist jedoch aufgrund des Quadratnetzes auf eine Ausführung. Dies bemerkte bereits NESTLER 1994, S. 130.

den oberen Bildrand geführt, so dass sie eine zu drei Vierteln umlaufende Basis bildet.¹⁵⁵⁶ Dabei stimmt die Baindlkircher Komposition mit Hubers früheren Abendmahlsfresken überein in der Frontalansichtigkeit, der symmetrischen Figurengruppierung, der untersichtigen Innenraumarchitektur, der langgestreckten Tafel, die den Abschluss einer steil ansteigenden Treppenanlage bildet, dem emporschreitenden Jüngling, der Speisen und Getränke herbeitragenden Dienerschaft sowie dem sternförmigen Kerzenleuchter und dem Engelpaar. Mit dem Trugenhofener Fresko (F X, A) ist die exedraartig geschwungene Arkadenrückwand mit Balustradenbrüstung vergleichbar, mit Oberhausen der Vorhang sowie die Sockelbrüstung mit vorgelagertem Treppenlauf.¹⁵⁵⁷ Völlig verändert ist hingegen der Architekturraum¹⁵⁵⁸: Während in Trugenhofen und Oberhausen ein hoher, schachtartiger Raum den Schauplatz bildet, ist in Baindlkirch eine massive, wuchtige Kuppelhalle gegeben.¹⁵⁵⁹ An die Stelle der Dreierarkade ist ein einziger, weiter Arkadenbogen getreten, aufgefüllt durch den rückwärtigen Arkaturprospekt.

Trotz der einansichtigen Bildanlage und des schematisiert wirkenden Vorhangs liegt hier keine tafelbildartige Konzeption vor. Vielmehr blickt man in eine schräg von unten gesehene Kuppelhalle auf eindrucksvollen, stark verkürzten und in die Schräge projizierten Pfeilermassiven. Die Bodenebene des Bildraums ist parallel zu jener des Betrachters zu denken, der in schräger Aufsicht in diesen Raum hineinsieht. So wie der die Treppe hinaufschreitende Jüngling scheint der Gläubige – unterhalb der Kuppelhalle stehend – direkt dem Abendmahlsgeschehen beizuwohnen. Im Rückgriff auf eine bestehende Komposition blieb die von Huber sonst befolgte Tendenz zum Tafelbild weitgehend unberücksichtigt.¹⁵⁶⁰

Im Gegensatz zur mehr als zehn Jahre älteren Darstellung desselben Themas in Oberhausen (1797) handelt es sich bei dem Chorfresko von Baindlkirch Welisch

¹⁵⁵⁶ Diese Art der Gestaltung ist einzigartig in Hubers Œuvre. Eine dreiseitig umlaufende Zone zeigen beispielsweise die Weihnachtsvision des hl. Bernhard von Cosmas Damian Asam (1720) in Aldersbach sowie auch die Hinrichtung des hl. Georg von Johann Jakob Zeiller (1753) in Bichl u. a.

¹⁵⁵⁷ Der dunklen Repoussoirzone im Vordergrund entspricht der dunkle Vorhang im oberen Bereich. Von dieser dunklen Rahmenzone hebt sich die hell erleuchtete Abendmahlsszene, deren hellsten Punkt Christus bildet, ab. Von ihm sowie auch dem Kerzenleuchter geht das Licht aus, das die gesamte Gesellschaft sowie die Kuppelhalle hell erleuchtet.

¹⁵⁵⁸ In diesem Zusammenhang ist ebenso wie bei Konrad Huber ein „Experimentieren mit verschiedenen Lösungen der Bildarchitektur bei weitgehender Beibehaltung des Apostelmahles“ (BAUMGARTL 1998, S. 134) zu konstatieren.

¹⁵⁵⁹ Dieses architektonische Hängeskuppelmotiv über weiten Arkaden und mächtigen Pfeilern erinnert an das Ochsenhausener Bibliotheksfresko (F XIIIa, B1).

¹⁵⁶⁰ In dieser formalen Anlage ähnelt das Fresko einem an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert bestehenden Bildkonzept, etwa bei Hans Georg Asam (vgl. BAUMGARTL 1998, S. 134).

zufolge um „ein viel lebendigeres, reicheres ‚Abendmahl‘“¹⁵⁶¹, „besonders anziehend durch das reiche und harmonische Colorit“¹⁵⁶². Eine für diese späte Zeit bemerkenswerte Spannung erhält das Bild durch den starken Kontrast der abgedunkelten Randzonen und der hell beleuchteten Szene sowie durch die Scheinarchitektur mit ihren extremen Verkürzungen und den ausgeprägten Bogenrundungen. „Mit monumentalem Ausdruck entrückt sie die Darstellung nicht in einen unendlichen Lichtraum, sondern in einen idealisierten Raum von hoher Feierlichkeit.“¹⁵⁶³

Die Deckenmalereien werden von zwölf Apostelmedaillons an den Langhaus- und Chorwänden begleitet (F XXVI, 1–12).¹⁵⁶⁴ An den Pilastersockeln der Doppelpilaster sind innerhalb rechteckiger, stuckierter Kassettenfelder kreisrunde Medaillons – mit Namensinschrift im oberen Scheitel des Rahmens – in ockerfarbener Tonmalerei eingefügt. Die Bruststücke sind in Vorder-, Profil- und Halbprofilansicht ins Bild gesetzt. Während in Hubers Œuvre hochovale Medaillons, vereinzelt in Rocaillekartuschen (z. B. in Oberschönenfeld, Pfaffenhausen und Haselbach) überwiegen, ist die kreisrunde Form sowie die Ockerfarbigkeit singulär. Dagegen erscheinen im Vergleich mit Haselbach (F XXII) dieselben Männertypen, vor allem bei Petrus, Johannes und Philippus.

Eine Besonderheit der Baidlkircher Pfarrkirche bilden die in Illusionsmalerei gebildeten Altäre. Die gesamte Altarausstattung ist al fresco auf die Wände gemalt. Die klassizistischen, ädikulaartigen Altäre bestehen aus einem hohen Sockel, ornamental verzierter Predella, eingezogenem, hochrechteckigem Altarretabel mit zentralem Altargemälde¹⁵⁶⁵ und bekrönender Kartusche über profiliertem Gebälk.¹⁵⁶⁶ Diesen gemalten Altären sind dreidimensionale Mensen mit Tabernakel und pyramidalen

¹⁵⁶¹ WELISCH 1901, S. 85.

¹⁵⁶² BEZOLD/ RIEHL 1895, S. 242. Der kühle Farbcharakter des Abendmahlfreskos resultiert aus dem beherrschenden grünlich-bräunlichem Grau der Architekturluisse. Neben dem rotbraunen Vorhang erscheinen an den Gewändern und Draperien dezente Farbakzente in zahlreichen Schattierungen von kühlem Blau, Rot, Violett, Orange und Grün. Die Kuppelhalle ist hell erleuchtet, das Licht geht von Christus, dem hellsten Punkt, sowie auch vom sternförmigen Kerzenleuchter aus.

¹⁵⁶³ KOSEL 1967(A), S. 307.

¹⁵⁶⁴ Die Apostelmedaillons haben einen Durchmesser von etwa 80 cm. Insbesondere die Bildnisse von Paulus und Jacobus Mayor u. a. sind stark überarbeitet. „Das Bildprogramm geht von den goldfarbenen Apostelmedaillons an den Pilastersockeln aus. Die Darstellung der Apostel als Träger der gebauten Kirche bedeutet eine Synthese von barocker Bildthematik und »architecture parlante«.“ (KOSEL 1967(A), S. 306 f.)

¹⁵⁶⁵ Die ebenfalls freskierten Altarblätter weisen neben den Bilderrahmen außen umfassende Blendrahmen auf.

¹⁵⁶⁶ Der Hochaltar ist von reicherer Gestaltung und Verzierung, mit rahmender Pilasterordnung und vorkragendem Profilgesims. Die beiden Seitenaltäre sind einfacher, sie entbehren der Pilastergliederung, weisen eine höhere Predellenzone auf, schließen mit einem geraden, profilierten Gebälk und Kartuschen ab.

Aufsätzen vorgelagert. Die Altarretabel sind einheitlich in goldockerfarbener Illusionsmalerei und starker Scheinplastizität gestaltet.¹⁵⁶⁷ Derartig freskierte klassizistische Altaraufbauten hatte Huber bereits in Bergheim (F XVII) und Schlipshaus (F XX) geschaffen, wo sie allerdings in grau-grünlicher Steinimitation gegeben waren, während der Farbton in Baidlkirch eher Assoziationen an Sandstein hervorruft. In der farbigen Anlage korrespondiert die gemalte Altarausstattung mit den Apostelmedaillons, den ockerfarbenen Applikationen der architektonischen Wandgliederung sowie den Deckenbilderrahmen. Diese vollständig gemalten klassizistischen Altaraufbauten dokumentieren „noch einmal Hubers großartige Kenntnis der Fassadenmalerei, der Darstellung von Perspektive und der optischen Täuschung.“¹⁵⁶⁸

Den Hochaltar ziert das Altarbild mit der Mantelspende des hl. Martin. Der Patronatsheilige – ein jugendlicher Soldat in Rüstung und federgeschmücktem Helm – ist von seinem Pferd gestiegen und reicht dem am linken Wegesrand unter einem Baum lagernden Bettler die Hälfte seines Offiziersmantels. Über ihnen schweben zwei Putten mit Lorbeerkränzen, rechts im Hintergrund, vor dem stilisiert angedeuteten Stadttor von Amiens, ist ein Diener mit zwei Pferden dargestellt. Neben dominierenden Grün-, Braun- bzw. Ocker- und Blautönen und dem Weiß des Schimmels erscheinen Farbakzente an den Gewändern, vor allem das Rot des geteilten Mantels sowie Grün und kühles Blau. Das Hochaltarfresko zeigt „in Komposition und Farbigkeit noch barocke Züge“¹⁵⁶⁹. Entgegen der Darstellungstradition ist Martin nicht hoch zu Ross, sondern zu Fuß wiedergegeben.

Auf dem linken Seitenaltarblatt ist die Geburt Christi, bekrönt vom flammenden Herz Jesu mit Dornenkrone im Auszug, dargestellt. Die hl. Familie ist vor einer ärmlichen Behausung in freier Landschaft gegeben. Maria kniet vor der Krippe und hält das Jesuskind in ihren Armen. Zu ihrer Linken steht Joseph, auf seinen Stock gestützt, das Kind anblickend. Über der hl. Familie schwebt ein Puttenpaar auf einer Wolkenbank. Der Farbeindruck wird von der gräulich-braunen Architekturlibrie, den Braun- und Grüntönen der Landschaft sowie dem hellblauen Himmel bestimmt. Lediglich die Gewänder sind Träger von Buntfarben: Maria trägt über einem hellroten Kleid einen

¹⁵⁶⁷ Am Hochaltar weist der Schlagschatten auf einen Lichteinfall von links hin. Dagegen ist bei den Seitenaltären die jeweilige räumliche Situation berücksichtigt, d. h. das von links bzw. von rechts einfallende Licht.

¹⁵⁶⁸ NESTLER 1994, S. 125 f.

¹⁵⁶⁹ KOSEL 1967(A), S. 308.

Mantel in kühlem, kräftigem Blau. Joseph ist in ein violettees Gewand mit gelbgrünlichem Umhang gehüllt.

Das rechte Seitenaltarblatt zeigt die Hl. Familie in einer Darstellung von Christi Jugend und das flammende Herz Mariä mit Lilienkranz im Auszug. Die hl. Familie ist bei der täglichen Arbeit vor einem Landschaftshintergrund mit Stadtsilhouette dargestellt. Maria wird bei der Wäsche, Joseph an der Werkbank, der Christusknabe einen Korb mit Werkzeug bereithaltend gezeigt. Im Vordergrund liegen Wäschekorb, Holz und Werkzeug auf dem Boden verstreut. Den von rötlichen Wolken verfärbten Himmel bevölkern drei Putten mit flatternden Draperien. Von der Grün-Braun-Farbigkeit der Szenerie heben sich die Gewänder in Rot-Blau, Weiß sowie Rotbraun und Grün ab.

Alle drei Szenen sind in freier Landschaft verortet, über der Putten schweben. Die Seitenaltarbilder sind in ihrer geklärten, ruhigen Komposition ausgesprochen klassizistische Werke. In ihrer „Thematik und Farbigkeit stehen sie dem nazarenischen Stil bereits sehr nahe.“¹⁵⁷⁰

In Hubers Baidlkirchener Ausmalung erhebt sich „die Augsburger Malkunst des 18. Jahrhunderts zu ihrem letzten Höhepunkt“¹⁵⁷¹. Huber schafft nahezu die gesamte Ausstattung, die somit von großer Einheitlichkeit ist. Hervorzuheben ist nicht nur die exzellente malerische Leistung Hubers, sondern auch das Ausstattungsprogramm: „Typisch spätzeitlich ist die eschatologische Thematik der Deckengemälde: im Chor das Letzte Abendmahl, im Langhaus das himmlische Jerusalem und die Anbetung des apokalyptischen Lammes nach der Epistel des Festes Allerheiligen aus der Geheimen Offenbarung.“¹⁵⁷² Es inspirierte Huber zu einem seiner merkwürdigsten und faszinierendsten Deckengemälde.

1.4.9 Resümee

Der beachtliche Umfang des Spätwerks Hubers (1790–1810) verwundert aufgrund der für Künstler denkbar ungünstigen Situation, der Aufklärung und Säkularisation.

Das Werk der 1790er Jahre zeichnet sich vor allem durch eine Werkgruppe mit illusionistischer Architekturmalerei in kühlem Blaugrün aus. Dabei handelte es sich um völlige Neugestaltungen der Kircheninnenräume in Sinne des Klassizismus. Ähnlich wie Januarius Zick in Wiblingen als „Bau- und Verzierungsdirektor“¹⁵⁷³ fungierte

¹⁵⁷⁰ KOSEL 1967(A), S. 308.

¹⁵⁷¹ Ebenda, S. 306.

¹⁵⁷² KOSEL 1967(A), S. 307.

¹⁵⁷³ Im Klassizismus wurde es üblich, dass der Maler oder Bildhauer die Oberleitung über den gesamten Bau an sich zog. So war dem kurtrierischen Hofmaler Januarius Zick für die Klosterkirche Wiblingen die

Huber als Raumkünstler von ländlichen Sakralräumen. Vereinzelt ließ er bestehende Stuckierungen abschlagen und „ersetzte die gesamte Innenausstattung durch seine täuschend echt erscheinende Kulissenmalerei“¹⁵⁷⁴ – für jeden Bauherrn die kostengünstigste Lösung. So verfügen die Kirchen in Bergheim und Baidlkirch über eine gemalte Altarausstattung. Mit diesen in ihrer künstlerisch-technischen Perfektion beeindruckenden Kirchengestaltungen zieht der Augsburger Akademiedirektor die Summe seiner klassizistischen Raumkunst.

Typische Stilmerkmale des Klassizismus, die Hubers späte Deckenbilder auszeichnen, sind die Vereinfachung der Komposition, die Reduzierung des Figurenpersonals und die Herausarbeitung der Einzelfigur. Die Monumentalisierung der Figuren, die Huber hier leistet, ist einerseits Resultat seiner akademischen Ausbildung, andererseits aber Nachweis seiner Modernität. Haltung, Gestik und Affekte der Figuren illustrieren Winckelmanns Forderung nach „edler[r] Einfalt und (...) stille[r] Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck“¹⁵⁷⁵. Weitere Charakteristika von Hubers Spätwerk sind die „kühle, leichte und doch kraftvoll leuchtende Farbigkeit“, die klare Abgrenzung der Farbzonen, die „in stilvoll verhaltener Gestik“ agierenden Figuren sowie der „erzählerisch-darstellende Charakter“ der Szenen.¹⁵⁷⁶ Die Kompositionen sind vereinfacht, der gedankliche Kern ist deutlich herausgehoben. Darin entspricht Huber der Vorgabe von Mengs, die Gemälde nicht „mit einer Menge von Figuren“ anzufüllen, „ohne zu fragen, ob sie sich auch zur Geschichte schicken oder nicht“¹⁵⁷⁷, oder auch dem Postulat Winckelmanns, in der Komposition solle „nichts wie in Versen um des Reims willen gesetzt“¹⁵⁷⁸ sein.

Ikongraphisch werden die Schilderungen aus dem Leben der Titelheiligen durch Darstellungen, die auf wesentliche zentrale christliche Dogmen reduziert sind (Hl. Dreifaltigkeit, Verehrung des Allerheiligsten, Verehrung des Lamm Gottes, christliche Tugendallegorien) erweitert. Grundsätzlich ist eine völlige Abkehr von den komplizierten Programmen des Barock und Rokoko zu verzeichnen. Überflüssiges und Zufälliges sind gemieden im Dienste ikonographischer Deutlichkeit.

Gesamtleitung übertragen worden, und der Augsburger Bildhauer Ignaz Weilhalm Verhelst fungierte in Pfaffenhofen beim Neubau der Pfarrkirche (1782) als Bau- und Auszierungsdirektor.

¹⁵⁷⁴ NESTLER 1994, S. 154.

¹⁵⁷⁵ WINCKELMANN 1756, S. 21.

¹⁵⁷⁶ Vgl. FISCHER 2002/03, S. 78.

¹⁵⁷⁷ Zitiert nach KUPFERSCHMIED 2008, S. 76 f.

¹⁵⁷⁸ Aus Winckelmanns „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben“, zitiert nach WINCKELMANN 1769, S. 160.

Seinen würdigen Abschluss findet Hubers Freskowerk in Baindlkirch, wo ein umfassender wie ikonographisch ungewöhnlicher Auftrag ihm gestattet, noch einmal alle Register seines Könnens zu ziehen: von der malerischen Imitation der Raumausstattung bis zum großflächigen Deckenbild, von der monumentalen Figurenbildung bis zur atmosphärischen Landschaftsgestaltung, vom klassizistisch beruhigten Tafelbild bis zur Himmelsvision, die noch einmal den Geist des Barock aufgreift.

1.5 Fassadenmalerei

Die in Augsburg seit dem 15. Jahrhundert nachzuweisende Fassadenmalerei gelangte im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts und der Folgezeit zu einer solchen Blüte, dass in der Reichsstadt „fast jedes sechste Haus in der Stadt bemalt war“¹⁵⁷⁹ und man „wie durch eine Gemäldegalerie“¹⁵⁸⁰ ging. Zu Beginn dieser Zeit waren die herausragenden Meister in diesem Metier vor allem Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer und Johann Georg Wolcker, später folgten Joseph Christ, Johann Joseph Huber und andere nach. Vor allem die Werke Holzers erlangten breite Anerkennung, wurden vielfach kopiert und durch die Nachstiche (1765–70) Johann Esaias Nilsons bekannt gemacht und somit auch der Nachwelt überliefert, denn von dieser einstigen Pracht blieb nur wenig Originale erhalten.¹⁵⁸¹

Von Johann Joseph Huber sind insgesamt vier Fassadendekorationen an Augsburger Bürgerhäusern sicher belegt. Diese sind jedoch durch Witterungsumstände und Kriegszerstörungen gänzlich verloren gegangen.¹⁵⁸² Eine vage, nur unzureichende Vorstellung von ihrem Aussehen liefern historische Beschreibungen und Aufnahmen sowie Nachzeichnungen von August Brandes. Diese erlauben lediglich einige grundsätzliche Aussagen, reichen jedoch für eine eingehende Würdigung von Hubers Fassadenmalerei nicht aus. Bereits bei seinen Zeitgenossen wurden die Fassadenmalereien erwähnt.¹⁵⁸³ Kilian zufolge ist „das Genie zur Kunst (...) bey ihm stark, und zeigte sich solches erst nach seiner Verheurathung an verschiedenen Häusern wo er in fresco gemahlt“¹⁵⁸⁴.

Den Anfang bilden die Malereien am „Haus des Herrn Senator Neumayrs auf dem Brodmarkt“¹⁵⁸⁵ (FvF I). Dieses „vorzüglichste“¹⁵⁸⁶ Fassadenfresko Hubers entstand

¹⁵⁷⁹ ISPHORDING 1997, S. 13.

¹⁵⁸⁰ WERNER 1901, S. 115.

¹⁵⁸¹ Zur Augsburger Fassadenmalerei vgl. BUFF, ADOLF: *Augsburger Fassadenmalerei*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 21.1886, S. 58–114 und 22.1887, S. 173–277. Diese Arbeit wird durch die spätere Veröffentlichung von THIERSCH, FRIEDRICH VON: *Die Augsburger Fassadenmalerei*, in: Süddeutsche Bauzeitung, Nr. 43/46.1902, nicht überholt. Eine geschichtliche Übersicht über die süddeutsche Fassadenmalerei gibt BAUR-HEINHOLD, MARGARETE: *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1952. Eine zusammenfassende, grundlegende Arbeit legte HASCHER, DORIS: *Augsburger Fassadenmalerei vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Augsburg 1996, vor.

¹⁵⁸² Vgl. BUFF 1887, S. 276.

¹⁵⁸³ Vgl. KILIAN O. J., S. 15, 90. – STETTEN 1765, S. 245. – STETTEN 1779, S. 356. – STETTEN 1788, S. 213. – STETTEN 1788(A), S. 195. – HIRSCHING 1789, S. 336.

¹⁵⁸⁴ KILIAN O. J., S. 90.

¹⁵⁸⁵ STETTEN 1765, S. 245. – Vgl. auch STETTEN 1779, S. 356. Dagegen das „Haus des ehemaligen Hrn. Apothekers Neumair in Augsburg“ (HUBER 1817, S. 365).

¹⁵⁸⁶ KILIAN O. J., S. 90.

1757, nur ein Jahr nach der Erlangung der Meistergerechtigkeit und bildet damit Hubers erstes freskales Werk.¹⁵⁸⁷

Daneben reichen Huber „die historische[n] Gemälde an den Häusern der Herren Bichler und von Ritsch am Obstmarkte“¹⁵⁸⁸ zur Ehre. Die Fresken am „Haus des verstorbenen Hrn. Kaufmanns Pichler in Augsburg sammt der Stiege“¹⁵⁸⁹ in der Karolinenstraße 28 (ehem. Weißmalergasse)¹⁵⁹⁰ stammen von 1777 (FvF II). Nur ein Jahr später schuf Huber im selben Gebäude „Ein Saal in dem Pichlerischen, jetzt Emmerichischen Hause in Augsburg, sammt einem kleinen Platfond in der Kapelle, die Auferstehung Christi vorstellend.“¹⁵⁹¹ (Fv X).

Ferner bemalte er zwischen 1779 und 1788¹⁵⁹² die Fassade am Haus des Herrn Ritsch am Obstmarkt 1 (FvF III). Das berühmte Sieglehaus und ehemalige Zunfthaus der Zimmerleute bildete das südliche Eckhaus von Obstmarkt und Karolinenstraße. Während von den oben genannten Fassadendekorationen weder Aussehen noch Gestaltung überliefert ist, kann hier durch die Brandeskopien sowie historische Fotografien der ehemalige Eindruck annähernd rekonstruiert werden. Klassizistisch-dekorative Fensterumrahmungen und einfache Dekorelemente waren in grauer Grisaillemalerei als illusionistische Stuckdekoration ausgebildet.¹⁵⁹³ Das Erdgeschoss wies eine Bänderrustika und das Portal flankierende Pilastervorlagen mit verkröpftem Gebälk auf.¹⁵⁹⁴ Die Obergeschosse waren von rustizierten Ecklisenen eingefasst. Daneben folgte die gemalte Fassadendekoration in Form von geohrten Fensterrahmen mit Brüstungen und rhythmisch wechselnden Gestaltungselementen der vertikalen Fensterachsengliederung. Die Fensterbrüstungen trugen profilierte Füllungen, die alternierend mit Festons und Rosetten besetzt waren. Zudem wechselte das Dekor der Fensterrahmen von runden Scheiben zu Blütenschmuck. Die Brüstungsflächen zwischen den Hauptgeschossen zierten ovale Medaillons, die

¹⁵⁸⁷ Vgl. HUBER 1817, S. 365.

¹⁵⁸⁸ STETTEN 1788, S. 213 f.

¹⁵⁸⁹ HUBER 1817, S. 366.

¹⁵⁹⁰ Vgl. HASCHER 1996, S. 101. Im Jahr 1780 wird ein Besitzer namens Bichler genannt (vgl. HASCHER 1996, S. 101, 325). Jedoch führt Hascher Joseph Ignatius Mayer (Mair, Maier) als Schöpfer der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstandenen Fassadenmalereien (vgl. HASCHER 1996, S. 325). Der Maler Joseph Ignatius Mayer (auch Mair, Maier), Sohn des Heinrich Matthäus Mair, ist bei der Ausführung der Malerei vom Gerüst gefallen und verstorben (vgl. STETTEN 1779, S. 334). Möglicherweise wurde Huber nach dem Tode Mayers die Ausführung respektive Vollendung der Fassadenmalereien übertragen.

¹⁵⁹¹ HUBER 1817, S. 366.

¹⁵⁹² Vgl. STETTEN 1788, S. 195. – HUBER 1817, S. 366. – HASCHER 1996, S. 440.

¹⁵⁹³ Die der Vortäuschung einer Putzgliederung und Stuckfassade dienende Architekturmalerei wurde von der Straßenfront auf die breite Giebelseite des Gebäudes übertragen.

¹⁵⁹⁴ An der Ostfassade befand sich in dessen Mitte eine oval gerahmte Darstellung der Muttergottes mit dem Kind.

Puttenpaare¹⁵⁹⁵ oder Büsten einschlossen. An der Erkerbrüstung der Ostfassade befand sich die einzige farbige und szenische Darstellung – ein von viereckigem Rahmen eingeschlossenes Wandbild der Begegnung von Abraham und Melchisedech. In dieser Begebenheit aus dem Alten Testament überreicht der Hohepriester Melchisedech dem siegreich von einem Feldzug zurückgekehrten Abraham, inmitten seiner Krieger, Brot und Wein.¹⁵⁹⁶

Als Werk Hubers gilt neben den drei erwähnten auch die Fassadenmalerei am Wohnhaus D 87 in der ehemaligen Weißmalergasse, der nördlichen Verlängerung der Maximilianstraße, heute Karolinenstraße 41 (FvF IV).¹⁵⁹⁷ Bei diesen in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1770–1790)¹⁵⁹⁸ zu datierenden Malereien handelte es sich ebenfalls um eine illusionistische Architekturgliederung in Form von Fensterumrahmungen mit bekrönenden Medaillons.¹⁵⁹⁹ Zudem schwebten an der Ostfassade zwischen den Erkerfenstern des ersten und zweiten Stockes „drei Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung und Liebe, umgeben von Wolken und einer Rokoko-Architektur“. ¹⁶⁰⁰ Während die christliche Tugendtrias in der Augsburger Fassadenmalerei seit der Jahrhundertmitte allgemein verbreitet war¹⁶⁰¹, ist die Darstellung von drei Genien mit den Symbolen von Glaube, Liebe und Hoffnung charakteristisch für Hubers sakrales Spätwerk.¹⁶⁰²

Abschließend sollen auf der Grundlage dieser Kenntnisse, insbesondere am Beispiel des ehem. Sieglehauses (FvF III), allgemeine Aussagen zur Fassadenmalerei Hubers getroffen werden. Grundsätzlich dienten die gemalten architektonischen Glieder sowie die Stuckdekoration der Vortäuschung der am Ziegelbau fehlenden gebauten Hausteingliederung (wie Bänder- und Eckrustika, Pilaster, Fensterumrahmungen und Gesimse). Dabei war die malerische Fassadendekoration von einer Anpassung an die

¹⁵⁹⁵ Dabei verwiesen die Puttenmedaillons der ersten, dritten, siebten und achten nördlichen Fensterachsen auf Allegorien der vier Jahreszeiten (vgl. HASCHER 1996, S. 440 f.).

¹⁵⁹⁶ Vgl. BUFF 1887, S. 276 und WELISCH 1901, S. 82 f. Eine ausführliche Beschreibung der Fassadendekoration bei HASCHER 1996, S. 441. Dieses Thema hatte Huber bereits in der Hauskapelle der Maximilianstraße 48 (Fz III) wiedergegeben.

¹⁵⁹⁷ Vgl. BUFF 1887, S. 276.

¹⁵⁹⁸ Vgl. HASCHER 1996, S. 101.

¹⁵⁹⁹ „Die Fenster (...) waren mit architektonischen Malereien umrahmt; über jedem Fenster fand ein Medaillon mit antikisierendem Kopfe seine Stelle.“ (WERNER 1901, S. 115 f.)

¹⁶⁰⁰ WELISCH 1901, S. 83.

¹⁶⁰¹ Um 1750 schuf ein unbekannter Künstler an der Fassade der Karolinenstraße 13 neben einer Marienkrönung und der Darstellung der Heiligen Drei Könige weibliche Allegorien von Glaube, Hoffnung und Liebe (vgl. HASCHER 1996, Kat. Nr. 51). Joseph Christ erstellte 1759 an der Ludwigstraße 32 eine Fassadenmalerei mit einem allegorisch-mythologischen Werk und Putten als Symbole von Glaube, Hoffnung und Liebe (vgl. HASCHER 1996, Kat. Nr. 64).

¹⁶⁰² Putten als Allegorien der christlichen Tugenden sind in Wiedergeltingen (F XVI, B1–3), Stockheim (F XIX, B), Haselbach (F XXII, B1) und Oberottmarshausen (F XXIV, C) nachzuweisen.

Struktur des Baukörpers geprägt, die vorhandene bauliche Unterlage bildete also den Ausgangspunkt für die Verteilung und Anordnung des malerischen Schmuckes. Passive Wandflächen der Fensterbrüstungszonen fungierten als Träger für die figürliche oder dekorative Malerei. Diese Art der Fassadengestaltung, welche einen architektonisch denkenden Künstler erkennen lässt, unterscheidet sich wesentlich von den Dekorationsformen des 16. und 17. Jahrhunderts.¹⁶⁰³

Im vertikalen Zusammenschluss der Achsen, die in dekorativen Rahmungen und ornamentierten Brüstungsfeldern mit Medaillons geschmückt sind, sowie der Vortäuschung einer plastischen Stuckdekoration, ohne eine größere Fläche für ein Hauptgemälde zu nutzen, entspricht die Fassadengliederung der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblichen Dekorationsart.¹⁶⁰⁴ Dabei ist in der Vertikalgliederung der Obergeschosse sowie im streng den baulichen Gegebenheiten folgenden Aufbau eine Anlehnung an Bergmüllers Gestaltungsprinzipien festzustellen. Wie bei seinem Lehrer ist das Erdgeschoss in horizontale Streifen geteilt sowie die oberen Stockwerke in vertikale Gliederungseinheiten unterteilt und rhythmisch gegliedert.¹⁶⁰⁵ Ebenfalls mit Bergmüller vergleichbar ist der akzentuierende Einsatz von bildlichen und figürlichen Bildwerken. Im Unterschied dazu sind bei Bergmüller jedoch die figürlichen Wandbilder deutlich außerhalb des Architekturverbandes, eingerahmt oder vor demselben schwebend gedacht, gegeben.¹⁶⁰⁶

Innerhalb des freskalen Œuvre Hubers weisen verschiedene Architektur- und Dekorelemente, wie die geohrten Fensterrahmungen auf Sohlbänken mit kreisrunden Profilleisten, die ovalen Medaillons mit seitlich herabhängenden Festons, die Akanthusrosetten sowie auch die glatten Stuckbänder, auf die klassizistischen Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck der ersten Hälfte der 1790er Jahre voraus.

¹⁶⁰³ Während im 16./ 17. Jahrhundert die Wände architektonisch willkürlich gegliedert und erzählerisch mit Szenen übersponnen waren, kommen gemalte Architekturformen, die in Wirklichkeit an der betreffenden Stelle zwecklos oder unmöglich wären, nicht mehr vor. Darin unterscheidet sich die Augsburger Fassadenmalerei des 18. Jahrhunderts prinzipiell und sehr wesentlich von der des 16. Jahrhunderts.

¹⁶⁰⁴ Vgl. HASCHER 1996, S. 111. Davon ist eine zweite Dekorationsart – deren Fassadenschmuck sich vorwiegend durch einzelne bildliche Darstellungen religiöser oder allegorischer Thematik auszeichnet – zu unterscheiden. Dabei wird die Fassadenfläche zum Hintergrund einer vorwiegend dekorativen Malerei oder zum Träger von religiösen Darstellungen (vgl. HASCHER 1996, S. 111).

¹⁶⁰⁵ Doch entbehrt Hubers Fassadendekoration der Pfeiler- und Säulenordnungen in den Obergeschossen.

¹⁶⁰⁶ Um die Statik der gemalten Architektur nicht zu stören, rücken die Bilder entweder auf die freien Wandfelder zwischen den Bauelementen oder aber werden auf Wolken so dargestellt, dass der Eindruck entsteht, als schweben die Bilder vor der Wand. Dabei überwiegen religiöse Themen, wie Madonnen, Heilige, Gegenstände aus der biblischen und Dogmengeschichte. Häufig sind auch mythologisch-allegorische Darstellungen nachzuweisen, alle anderen Stoffe sind selten, aus dem alltäglichen Leben wird nicht geschöpft (vgl. BUFF 1886, S. 108–111). Im Gegensatz dazu standen bei Holzer die bildlichen und figürlichen Darstellungen als Hauptwerk im Vordergrund (vgl. HASCHER 1996, S. 87 f.).

Mitte der 1780er Jahre, in der Zeit als die beiden letzten Fassadenmalereien Hubers entstanden, war „diese Art, die Außenseiten der Häuser zu dekorieren, arg in Mißkredit gekommen“. ¹⁶⁰⁷ In den letzten zwanzig Jahren der reichsstädtischen Zeit Augsburgs (1787–1806) sind keinerlei Fassadenmalereien von einem angesehenen Meister nachzuweisen. ¹⁶⁰⁸ Gleichzeitig waren im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Folgen der Französischen Revolution – „wie Geschäftsstockungen, fürchterliche Einquartierungslast, schlimme Bedrückungen von Feind und Freund, und sonstige Kriegsnot; massenhafte Verarmung und dabei Verdoppelung der Steuern“ ¹⁶⁰⁹ – in der Reichsstadt verantwortlich für einen Niedergang der Kunstproduktion und auch führte zum Erlöschen der Fassadenmalerei. Insbesondere Hubers Fassadenmalereien am Obstmarkt (FvF III) betrachtet Buff als „die jüngste noch vorhandene gemalte Fassade von künstlerischem Wert“ ¹⁶¹⁰, welche zu dem Schluss berechtige, „daß unter günstigeren Bedingungen die Fassadenmalerei sich auch auf dem Boden der klassizierenden Richtung vielleicht hätte fortentwickeln können.“ ¹⁶¹¹

¹⁶⁰⁷ BUFF 1887, S. 276.

¹⁶⁰⁸ Ende der 1780er Jahre war „die Fassadenmalerei gänzlich in die Hände der mehr handwerksmäßigen Meister und in die geringeren Straßen zurückgedrängt“ (BUFF 1887, S. 277) worden, weshalb die Verordnung gegen das unbefugte Fassadenmalen am 8. Oktober 1787 und 16. Juni 1790 aufgefrischt wurde (vgl. BUFF 1887, S. 277).

¹⁶⁰⁹ BUFF 1887, S. 277.

¹⁶¹⁰ Ebenda, S. 276.

¹⁶¹¹ Ebenda.

2. Ölgemälde und Druckgraphik

Im Folgenden soll in einer knappen Abhandlung Johann Joseph Huber als Altar- und Tafelbildmaler sowie Kupferstecher vorgestellt und gewürdigt werden, da „auch auf diesem Gebiet Erstaunliches geleistet“¹⁶¹² wurde. Jedoch soll weder das gesamte künstlerische Werk noch die künstlerische Entwicklung Hubers in diesen Gebieten umfassend bearbeitet werden. Vielmehr soll anhand der Hauptwerke das Charakteristische herausgearbeitet, die stilistischen Besonderheiten skizziert sowie Beziehungen zwischen den Gattungen aufgezeigt werden. Denn „erst in dem Zusammenwirken der beiden Bildgattungen, Fresko- und Ölmalerei, rundet sich (...) das Gesamterscheinungsbild im Schaffen des Künstlers ab.“¹⁶¹³

Norbert Liebt kommt das Verdienst zu – anlässlich der 250. Wiederkehr des Gründungsjahres der Reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg im Jahre 1962 – die Werkliste Hubers sorgfältig bearbeitet und aktualisiert sowie eine umfassende Bibliographie erstellt und damit eine solide Grundlage für die weitere Huberforschung geschaffen zu haben.¹⁶¹⁴

Erste Forschungen zu Huber und seinem Werk, in erster Linie den Ölgemälden, lieferte Karl Kosel in zwei 1967 und 1968 veröffentlichten Aufsätzen.¹⁶¹⁵ Kosel beschäftigte sich infolge der Zuschreibung des kleinen Ölgemäldes Abraham und die drei Engel an Huber erstmalig mit dessen Frühwerk, in dem er Einflüsse Giovanni Battista Tiepolos und Januarius Zicks nachweisen konnte.¹⁶¹⁶

Ausschließlich der Künstlerpersönlichkeit Johann Joseph Hubers und dessen Werk widmete sich Peter Sprandel 1985 in seiner Magisterarbeit „Ölbilder und Graphik des letzten Augsburger Akademiedirektors Johann Joseph Anton Huber (1737–1815)“. Der Autor brachte die einzelnen Werke in eine relative Chronologie und erstellte einen Werkkatalog mit entsprechenden Quellen- und Literaturangaben. Sprandel kommt das Verdienst zu, erstmalig die Ölbilder und das graphische Werk in ihrer Gänze erfasst sowie neben der Beschreibung und Datierung derselben vereinzelt ikonografische und

¹⁶¹² SPRANDEL 1985, S. 2.

¹⁶¹³ Ebenda.

¹⁶¹⁴ LIEB 1962, S. 2, 4 ff., 8, 10, 18 und 21; innerhalb der Werkliste liegt der Schwerpunkt auf den Ölgemälden, die umfassende Bibliographie führt über THIEME/BECKER 1924 hinaus.

¹⁶¹⁵ Vgl. KOSEL 1967, S. 36–39 mit Abb. – DERS. 1968, S. 52–59.

¹⁶¹⁶ In einer späteren Publikation über die Blütezeit der Barockkunst im Augsburger Archidiakonat konnte er an die zuvor gewonnenen Ergebnisse anknüpfen und berücksichtigte hier alle Werke Hubers in diesem Gebiet, vgl. KOSEL 1988, S. 349–406.

stilkritische Fragen erörtert zu haben. Dieser umfangreiche Gemäldekatalog kann jedoch inzwischen ergänzt und muss vereinzelt korrigiert werden.

2.1 Ölgemälde

Huber schuf mit rund 160 Werken einen recht umfangreichen Bestand an Ölbildern, die jedoch „zahlenmäßig und qualitativ hinter der Freskomalerei zurückstehen“¹⁶¹⁷. Diese wurden vermutlich „zumeist in den für das Freskieren ungeeigneten kalten Wintermonaten gefertigt“¹⁶¹⁸. In dieser Zeit schufen die Augsburger Freskant (wie Bergmüller, Günther und Göz) ein umfangreiches Werk an Altarblättern und kleinen Andachtsbildern, Skizzen und Vorlagen für Gemälde und graphische Arbeiten. Gerade das Altarblatt bildete als erzählendes Historienbild oder kontemplatives Andachtsbild einen unerlässlichen Bestandteil der Kirchengestaltung und diente als kleines Gemälde oder Graphik der privaten Frömmigkeit.¹⁶¹⁹ Auch bei Hubers Ölgemälden überwiegen, ebenso wie bei den Fresken, Werke religiöser Thematik, profane Darstellungen bilden nur einen kleinen Bestandteil. Vor allem nach der Jahrhundertwende – in dieser letzten Schaffensphase hatte Huber als Freskant nur wenige Aufträge¹⁶²⁰ – trat die Tafelmalerei mehr in den Fokus und der Akademiedirektor scheint sein Auskommen vorwiegend damit bestritten zu haben.¹⁶²¹

2.1.1 Religiöse Darstellungen

Die Themen von Hubers Gemälden stammen überwiegend aus dem Neuen Testament oder aus dem Leben der Patronats- und Altarheiligen.

ALTARBILDER

¹⁶¹⁷ SPRANDEL 1985, S. 2. Von den rund 160 Werknummern sind knapp 70 zerstört oder verschollen.

¹⁶¹⁸ SPRANDEL 1985, S. 2.

¹⁶¹⁹ Vgl. ISPHORDING 1982, S. 9.

¹⁶²⁰ Im Zeitraum von 1800 bis 1812 stehen zwei Freskierungen (Augsburger Spitalkirche F XXV, Baidlalkirch F XXVI) dem Theatervorhang (Gv48), dem Bergheimer Kreuzweg (G51–G65) und drei Altargemälden für Augsburger Gotteshäuser (Gv49, Gv51 und Gv52) gegenüber.

¹⁶²¹ Wie wichtig für ihn der Auftrag der Kreuzwegstationen für die Bergheimer Pfarrkirche war, belegt eine erhaltene Zahlungsaufforderung Hubers vom 27. März 1806. Siehe Dokumente zu Leben und Werk, 1806, 27. März.

Altargemälde bilden den Schwerpunkt von Hubers Schaffen als Ölmaler.¹⁶²² Sie entstanden zwischen 1760 und 1813 und umfassen damit seine gesamte schöpferische Phase. Dabei war Huber vorwiegend für Pfarr- und Wallfahrtskirchen, vereinzelt auch für Klöster, Priesterseminare und Schlosskapellen tätig. Der Großteil dieser Werke befindet sich in den Kirchen, in welchen er auch freskiert hatte.¹⁶²³ Darüber hinaus schuf er auch, wie aus Quellen belegt, für zahlreiche Kirchen Augsburgs Altargemälde. Keines dieser Werke hat sich jedoch erhalten.¹⁶²⁴

Hubers früheste Werke datieren in das Jahr 1760:¹⁶²⁵ Es handelt sich um die für die kleinen Seitenaltäre an den östlichen Langhauspfeilern in der Wallfahrtskirche St. Michael in Violau geschaffenen Gemälde der Anbetung der Könige (G2)¹⁶²⁶ sowie Maria als Kind mit ihren Eltern Joachim und Anna (G3).¹⁶²⁷ Diesen ersten Auftrag erhielt Huber von der Zisterzienserinnenabtei Oberschönenfeld.¹⁶²⁸ Beide Bilder zeigen Figuren von schlanken, zierlichen Proportionen sowie klaren Formen und Linien. Den Einzelformen wird große Beachtung geschenkt, so werden die Draperien von einer feinen Fältelung in Form eines „sorgfältig durchgebildeten, ornamentalen Liniengerüsts aus runden, betonten Faltenstegen und seichten Faltenmulden“¹⁶²⁹ gebildet. Die Farbkombination wird von einer blaugrünen Raumfarbe sowie einer rot-

¹⁶²² Huber bevorzugte neben historischen Darstellungen (wie Anbetung der Könige, das Letzte Abendmahl, Kreuzabnahme Christi, Abschied der Apostelfürsten), jene, die der Verehrung der Altarheiligen dienen.

¹⁶²³ Darunter sind Deubach (G4–G6), Osterbuch (G11), Oberschönenfeld (G12, G13), Augsburg St. Michael (G14–G28), Pfaffenhausen St. Ulrich (G29), Öffingen (G34–G36), Pfaffenhausen St. Stephan (Gz9–Gz21), Dorfen (G23, G33, G41, G42), Ochsenhausen (G43), Bergheim (G51–G65), Haselbach (G48), Oberhausen (Gv47) und Oberottmarshausen (G49, G59) anzuführen. Siehe hierzu auch die topographische Karte im Anhang.

¹⁶²⁴ In Augsburg befanden sich in der Jesuitenkirche St. Salvator (Gv1, 2), der ehem. Carmelitenkirche (Gv38), in St. Pankratius (Gv49), St. Georg (Gv51) und St. Moritz (Gv52) Altargemälde Hubers.

¹⁶²⁵ In der Literatur herrscht Uneinigkeit bezüglich der Datierung: 1760 (HÄMMERLE 1908, S. 118. – NOZAR/PÖTZL 1988, S. 362. – DEHIO 1989, S. 1027. – SPRANDEL 1994, S. 177, 186. – BUSHART 1995, S. 80. – PAULA 1997, S. 248, 261); 1764/65 (HUBER 1817, S. 365. – DEHIO 1908, S. 528. – THIEME/BECKER 1924, S. 14. – SCHNEIDER 1988, S. 132); 1783 (SCHÖTTL 1928, S. 40). Auch die beiden Altaraufsatzbilder des hl. Leonhard und der hll. Märtyrer Johannes und Paulus sind für Huber in Anspruch zu nehmen (vgl. WÖRNER 1973, S. 232. – SPRANDEL 1985, S. 112). Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, zugeschriebene Werke Gz1, 2.

¹⁶²⁶ In diesem Zusammenhang sei auf das Gemälde gleichen Themas im Friedberger Heimatmuseum (G1), das früheste datierte Gemälde Hubers (vor 1760), verwiesen. Dieses kleine Ölbild wird von einem starken Hell-Dunkel-Gegensatz und der Farbtrias von Hellblau, Karminrot und Goldgelb, neben einer blaugrauen und grünen Raumfarbe, bestimmt. Im Allgemeinen ist eine sichere Beherrschung der künstlerischen Mittel zu konstatieren. Darüber hinaus sind in der Dreieckskomposition, der bildeinleitenden Rückenfigur, dem auf die Hauptfigur konzentrierten Licht und in der Farbe Gestaltungsmerkmale vorgeformt, die auch das Spätwerk bestimmen (vgl. SPRANDEL 1985, S. 17 ff.).

¹⁶²⁷ Das 1770 freskierte südliche Seitenaltargemälde in Osterbuch mit der Darstellung der Erziehung Mariens (F IV, linker Seitenaltar) geht in der Mutter-Tochter-Gruppe auf diese Komposition zurück.

¹⁶²⁸ Als Auftraggeberin fungierte Äbtissin Cäcilia Wachter, welche Huber 1769 auch mit der Vollendung der Nonnenchorkuppel in der Oberschönenfelder Klosterkirche (F V) beauftragte.

¹⁶²⁹ SPRANDEL 1985, S. 25.

blau-gelben Farbtrias beherrscht.¹⁶³⁰ Das von links einfallende Licht ist auf die Hauptfiguren konzentriert. In der dramatischen Lichtführung, der dunklen, kühlen Farbigkeit und der dichtgedrängten Anordnung der reich gestikulierenden Figuren sind diese beiden Altarblätter noch sehr den barocken Regeln verhaftet.¹⁶³¹ Insgesamt führen die Viölauer Altargemälde Hubers „großes Kompositionsgeschick und feines Gefühl für Farbstimmungen und Licht-Schatten-Wirkungen vor Augen (...). Die in leuchtkräftigen, changierenden Farbtönen gehaltenen und durch stimmungsvolle Hell-Dunkeleffekte gekennzeichneten Gemälde stellen einen Höhepunkt der Augsburger Rokokomalerei“¹⁶³² dar.

Die Anbetung der Könige (links unten bezeichnet „*J A H (ligiert) ueber pinx (...)*“), ein „wirklich reizendes Altarblatt in Rembrandtscher Manier“¹⁶³³, zeigt deutlich den Einfluss von Giovanni Battista Tiepolos Münsterschwarzacher Altarbild von 1753 (Taf. 46).¹⁶³⁴ Im Bildaufbau, insbesondere in der Anordnung der Mutter-Kind-Gruppe vor dem Stall in der rechten und den drei Magiern gegenüber in der linken Bildhälfte, ist eine Abhängigkeit zu konstatieren. Von Tiepolo übernommen sind weiterhin die Figur des Mohrenkönigs mit Turban und das Motiv des an die Rechte des Kindes geneigten Hauptes des ältesten Magiers.¹⁶³⁵

Für das rechte Seitenaltargemälde Maria als Kind mit ihren Eltern Joachim und Anna ist eine eindeutige Abhängigkeit vom Hochaltarblatt (1753) der ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna in Schongau von Göz nachzuweisen (Taf. 47).¹⁶³⁶ Insbesondere die Hauptfiguren Joachim und Anna sowie deren Anordnung seitlich einer Fensteröffnung gehen auf die Komposition seines „Compagnion[s]“¹⁶³⁷ zurück. Entgegen der Behauptung Sprandels, Huber habe die Figur Gottvaters dem südlichen Altarblatt der Klarissenkirche in Cividale mit der Vision der hl. Anna (1759) von

¹⁶³⁰ In der Farbtrias von rot-blau-gelb, der blaugrünen Raumfarbe sowie dem rötlich-gelben Schein der Wolken sieht Sprandel eine Beeinflussung Hubers durch Joseph Christ und dessen gleichzeitig entstandenen Altarblättern (Verklärung des hl. Vitus am Hochaltar, hll. Lukas und Bartholomäus an den Seitenaltären) der Pfarrkirche St. Vitus in Steinekirch (vgl. SPRANDEL 1985, S. 26 f.).

¹⁶³¹ Vgl. NESTLER 1994, S. 125 f.

¹⁶³² SPRANDEL 1994, S. 186.

¹⁶³³ HÄMMERLE 1908, S. 118, Fußnote 47.

¹⁶³⁴ Giovanni Battista Tiepolo, Anbetung der Könige, 1753, Öl auf Leinwand, 408 x 210,5 cm, ursprüngliches Altarblatt für den Hochaltar der Klosterkirche Münsterschwarzach, heute München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1159.

¹⁶³⁵ Vgl. KOSEL 1967, S. 37. – DERS. 1968, S. 54 f. – Unabhängig davon vermuten NOZAR/PÖTZL 1988, S. 362, hierdurch eine Beeinflussung Ignaz Wilhelm Verhelsts bei dessen Dreikönigsrelief (1777) in der ehem. Schlosskapelle St. Cosmas und Damian in Westheim.

¹⁶³⁶ Gottfried Bernhard Göz, hl. Anna mit Joachim und Maria, 1753, Öl auf Leinwand, 550 x 200 cm, Hochaltarblatt der ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna, heute Spitalkirche zum Hl. Geist in Schongau. Ein Kupferstich gleichen Themas von Göz befindet sich in der Sammlung Hartig im Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg (vgl. ISPHORDING 1984, Bd. 2, S. 201 f.).

¹⁶³⁷ Regensburger Stiftsprotokolle, 42/f., 69 v und 70r, Nr. 49 und 50. Siehe auch ISPHORDING 1997, S. 77.

Giovanni Battista Tiepolo entlehnt,¹⁶³⁸ erscheint vielmehr die Gottvaterfigur der Opferung Isaaks (1732) von Johann Evangelist Holzer im Fassadenfresko des Probst'schen Hauses in der Maximilianstraße 47 vorbildhaft gewirkt zu haben (Taf. 48).¹⁶³⁹

Ein Frühwerk im Augsburger Raum bilden die 1766 entstandenen Gemälde für die dem hl. Gallus geweihte Schlosskapelle von Deubach. Diese hatte Huber im Jahr zuvor im Auftrag der Freiherren von Zech freskiert (F II). Die Gemälde bilden sein erstes vollständig erhaltenes Altarbildensemble, eine Dreiergruppe aus Hochaltar- und zwei Seitenaltarbildern, wie sie Huber später noch mehrfach schaffen wird. Im signierten und datierten („J A H (ligiert) ueber pinx. / A. 1766.“) Hochaltarbild werden die heiligen Gallus und Michael von der Heiligsten Dreifaltigkeit bekrönt (G4), auf den beiden in der Figurenanordnung miteinander korrespondierenden Seitenaltarblättern Antonius von Padua (G5) sowie Aloysius von Gonzaga (G6) verehrt.

Innerhalb der Himmelsszenarien, insbesondere der beiden Seitenaltarblätter, entstehen aufgrund der lockeren, dekorativen Verteilung der von Putten begleiteten Einzelfiguren und Wolkenpartien große Leerflächen.¹⁶⁴⁰ Das Kolorit wird von einer sandfarbigen, ins ockergelb changierenden Gesamttonigkeit des Wolkengrundes und zarten Farbakzenten bestimmt.¹⁶⁴¹ Die scharfe, fast silhouettenhafte Umrissbildung der schlanken, zierlichen Hauptfiguren, die noch ganz von der Grazie des Rokoko geprägt sind,¹⁶⁴² wird beim Gallus- und Antoniusbild durch dunkle, kräftigere Farben verstärkt. Im Kontrast dazu stehen die „weichen, verfließenden Übergänge in den Konturen“¹⁶⁴³ der Nebenfiguren.¹⁶⁴⁴

Im symmetrischen Bildaufbau des Hochaltarblattes fügen sich die Figuren kompositionell in ein Dreieck. Der Patronatsheilige entspricht in der Darstellungsweise der Figur im Deckenfresko (F II, A) und weist ebenso die für Huber typische, zentrale

¹⁶³⁸ Dieses Altargemälde war Huber wahrscheinlich durch eine Radierung Lorenzo Tiepolos bekannt (vgl. SPRANDEL 1985, S. 24 f.); siehe hierzu RIZZI, ALDO: *L'opera grafica dei Tiepolo le acqueforti*, Udine 1971, S. 408 f.

¹⁶³⁹ Dieses Fassadenfresko ist durch einen Kupferstich von Johann Esaias Nilson überliefert (Kupferstich, um 1765, 25 x 17 cm, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 1153). Die Figuren stimmen in ihrer an die Weltkugel gelehnten Haltung, der nach oben gestreckten Rechten und der Beinstellung überein.

¹⁶⁴⁰ Vgl. KOSEL 1968, S. 56 f.

¹⁶⁴¹ Das Hochaltarblatt und das Aloysiusgemälde sind „durch ein braungoldenes Sfumato als Raumfarbe gekennzeichnet, deren Tonwerte von Dunkelbraun bis zum lichten Altgold reichen“ (KOSEL 1968, S. 56).

¹⁶⁴² Vgl. SPRANDEL 1994, S. 196.

¹⁶⁴³ Vgl. KOSEL 1968, S. 56 f.

¹⁶⁴⁴ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 27 ff.

Röhrenfalte auf. Wie Sprandel nachweisen konnte, hat Huber die Figur des Gallus nach einem Aloisius von Franz Sigrist gestaltet. Vermutlich mag dessen spiegelbildliche Fassung Huber als Vorlage gedient haben.¹⁶⁴⁵

Das linke Seitenaltarblatt zeigt die Jesuskindvision des Antonius von Padua. Huber hat als Vorlage für die Hauptgruppe des Heiligen mit dem Jesuskind einen Farbstich gleichen Themas von Göz verwendet.¹⁶⁴⁶ Trotz einiger Unterschiede, beispielsweise in der Hintergrundgestaltung, entsprechen sich beide Kompositionen vor allem in der Gestaltung der Hauptfiguren und ihrer Beziehung zueinander.

Auf dem rechten Seitenaltarblatt, welches Aloisius in Betrachtung eines Kreuzes zeigt, ist in der kreisförmigen, puttenbesetzten Öffnung des Wolkengrundes ein Bildmotiv des Haupt- und Spätwerks vorweggenommen.¹⁶⁴⁷ Der herabstürzende Putto rechts ist jenem in der Himmelsöffnung des Virolaure Dreikönigsbildes (G2) sehr ähnlich. Zudem ist eine „Reduktion der Lokalfarben auf kleine Flächen und damit verbunden die Betonung dieser leuchtkräftigen Farbflecken“¹⁶⁴⁸ an den Draperien zu beobachten. „Diese Pointierung ist in den scharlachroten und königsblauen Gewändern der Putten zu Seiten des hl. Aloisius erstmals im Schaffen Hubers klar ausgeprägt.“¹⁶⁴⁹

Hubers nächstes Altargemälde ist das 1770 für die Michaelskirche in Osterbuch entstandene Hochaltarbild des Erzengels Michael (G11), welche er zwei Jahre vorher freskiert hatte (F IV). Gleichzeitig entstanden die beiden in dunkelroter Grisaillemalerei al fresco auf die Wände der ausgerundeten Oesteken gemalten Seitenaltäre, die im Aufbau und Ausführung dem Hochaltar angeglichen sind. Auch die Altar- und Auszugsbilder, normalerweise als Leinwandgemälde dem Altarmöbel eingesetzt, sind ebenfalls in Freskotechnik gefertigt.

Huber hat die Michaelsfigur des Altarblattes jener des Engelsturzes an der Decke angeglichen. Die Figuren entsprechen sich in der Kleidung, lediglich der Mantel ist nicht rot, sondern blau getönt. Darüber hinaus ist die betonte Asymmetrie zwischen dem ausgestreckten linken Flügel und dem abgewinkelten rechten dem Deckenbild verwandt. Jedoch hat der Patron im Tafelbild zu einer beruhigteren Form gefunden, die die

¹⁶⁴⁵ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 30 und DERS. 1994, S. 177. Abbildung in MATSCHE-VON WICHT 1977, Nr. 16.

¹⁶⁴⁶ Punktstich, 92 x 145 mm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 22 119; vgl. SPRANDEL 1985, S. 30. – DERS. 1994, S. 177. Siehe auch WILDMOSER 1985, S. 165, Katalog-Nr. 1-070-015, 1-070-015,1.

¹⁶⁴⁷ Beispielsweise bei den Tugendallegorien von Ochsenhausen (F XIIIb, K1–K4) und Bergheim (F XVII, A, B, C).

¹⁶⁴⁸ KOSEL 1968, S. 57.

¹⁶⁴⁹ Ebenda.

bewegte, spannungsreiche Haltung ablöst. Der Heilige ist nicht mehr im Kampf mit Luzifer dargestellt, lediglich das Schild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“ verweist darauf. In der auf Wolken thronenden Erzengelfigur mit blauem Mantel scheint Huber an die Michaelsdarstellung von Denklingen (F III, C) anzuknüpfen. Das Motiv der schräg angeordneten Putten als oberer Bildabschluss hat Huber bereits im Dreikönigsbild zu Violau (G2) verwendet. Dem Deubacher Aloysiusbild (G6) ähnlich, ist der Heilige im Zentrum des Himmelsraumes,¹⁶⁵⁰ jedoch frontal zum Betrachter, angeordnet. Die Himmelsszene ist von heller, toniger, zart abgestufter Farbigkeit und gedämpften, kühlen Tönen ohne kräftige Farbakzente. Das Licht fällt von links auf die Hauptfigur und verbreitet sich gleichmäßig über die gesamte Bildfläche. Ebenso wie in Deubach wird in der Komposition der Achsensymmetrie durch eine betonte Asymmetrie entgegen gewirkt.¹⁶⁵¹ In der künstlerischen Entwicklung ist „eine Verfestigung der Form und eine Betonung des statischen festzustellen“¹⁶⁵². Des Weiteren ist, im Vergleich zur Deubacher Michaelsfigur (G4), Treue im Detail zu konstatieren, welche sich z. B. in der detaillierten Gefiedergestaltung der Flügel äußert.¹⁶⁵³ Eine derartige Detailtreue bestimmt auch die freskalen Werke dieser Schaffensphase (z. B. Denklingen, Osterbuch).

Aus Oberschönenfeld, in welchem Huber 1769 nach dem Tode von Joseph Mages die Vollendung der Klosterkirchenfreskierung (F V) übertragen bekam, nahm er offenbar den Auftrag für zwei Altarbilder mit nach Hause, die für die beiden hinteren Seitenaltäre in den Querarmen bestimmt waren.¹⁶⁵⁴ Die Gemälde der Verklärung des hl. Johannes Nepomuk (G12)¹⁶⁵⁵ sowie der Marter des hl. Sebastian (G13)¹⁶⁵⁶ sind aufgrund der Signatur („*J A H (ligiert) ueber pinx. A. 1771*“) 1771 datierbar. Das Gemälde des hl. Johannes Nepomuk wurde von Abt Augustin Bauhof von Wettenhausen, das Sebastiansbild vom Meister selbst gestiftet.¹⁶⁵⁷

¹⁶⁵⁰ Den Hintergrund der Himmelsszenerie bilden bauschige Wolkenmassen, zwischen welchen blauer Himmel durchscheint (vgl. Deubacher Altargemälde).

¹⁶⁵¹ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 43 ff.

¹⁶⁵² Ebenda, S. 44.

¹⁶⁵³ Vgl. KOSEL 1968, S. 55. – SPRANDEL 1985, S. 44.

¹⁶⁵⁴ Damit stand Huber ein drittes Mal in Diensten der Zisterzienserinnenabtei Oberschönenfeld.

¹⁶⁵⁵ Vgl. hierzu das Altargemälde gleichen Themas in der Wallfahrtskirche Maria Dorfen (G41). Beide Altarbilder stehen in keiner Abhängigkeit voneinander.

¹⁶⁵⁶ Der hl. Sebastian bildet auch das Thema des rechten, freskierten Seitenaltars in Bergheim (F XVII, rechter Seitenaltar). Die Heiligenfiguren ähneln sich in der Armhaltung und in der Gürtung des Lendenschurzes. Zudem stimmen die Kompositionen im roten Farbakzent links im Vordergrund überein.

¹⁶⁵⁷ Die Stifter erhielten je einen Jahrtag, welche heute noch gehalten werden (vgl. SCHILLER 1911, S. 86. – NEU/ OTTEN 1970, S. 230 f. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 370).

Beide Altarblätter sind von einer Betonung der Mittelachse durch den Heiligen sowie einem von links oben einfallenden, auf die Hauptfigur konzentrierten Licht geprägt.¹⁶⁵⁸ Die Farbgestaltung ist einheitlich in einem braunen Grundton gehalten, über welchem ein goldgelber Schimmer liegt. Innerhalb dieser Brauntonigkeit bilden Blau und Rot neben leuchtendem Weiß Akzente. Insbesondere beim Sebastiansbild setzt Huber am voluminösen Mantelbausch der linken Rückenfigur einen kräftigen Farbakzent in Karminrot. Mit dieser kräftigen, leuchtenden Lokalfarbe im Bildvordergrund knüpft Huber an die Friedberger und Violauer Königshuldigungen (G1, G2) an.¹⁶⁵⁹ Bezüglich der Farbgebung und Lichtführung hat Norbert Lieb auf den Einfluss von Januarius Zick hingewiesen.¹⁶⁶⁰ Vor allem Zicks Altargemälde in der Klosterkirche von Ottobeuren (hll. Anna und Ursula, beide 1766¹⁶⁶¹; Taf. 49) sind für Hubers Tafelmalerei um 1770 von größter Bedeutung. So übernimmt Huber im Sebastiansgemälde wesentliche Elemente von Zicks Ottobeurer Ursulabild. Dieses besitzt in der Art, wie die Lokalfarben (Rot, Hellgelb) im Bildvordergrund beleuchtet sind, viele Verbindungspunkte mit den Werken Hubers.¹⁶⁶²

Zum linken Altarblatt mit der Verklärung des hl. Johannes Nepomuk hat sich in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg eine Ölskizze von hochrechteckigem Bildformat erhalten.¹⁶⁶³ Während die Hauptgruppe des von zwei Engeln auf Wolken emporgetragenen, knienden Heiligen identisch übernommen wurde, besteht die größte Abweichung in der unteren Engelfigur. An dessen Stelle erscheint auf dem ausgeführten Gemälde ein Puttenpaar mit Palmzweig und Lorbeerkranz. Zudem wurde der Palmzweig in der Rechten des Heiligen bei der Ausführung vernachlässigt. Aufgrund dieser Unterschiede scheint es sich Sprandel zufolge nicht um die letzte Fassung zu handeln.¹⁶⁶⁴ Dabei nimmt die auf Wolken kniende Heiligenfigur mit ausgebreiteten Armen und begleitenden Trage- und Stützensengeln die Figurenkomposition der Heiligenglorien von Pfaffenhausen und Unterdießen (F VI, A und F VII, D; beide 1774), bis hin zum Gewandmotiv mit Mittelfalte, vorweg.

¹⁶⁵⁸ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 46 ff. und DERS. 1994, S. 192 f.

¹⁶⁵⁹ Vgl. KOSEL 1968, S. 56.

¹⁶⁶⁰ Vgl. LIEB 1952, S. 10. Dieser Einfluss kommt in der feierlichen dunklen Farbigkeit zum Ausdruck. Vgl. auch KOSEL 1968, S. 57 und SPRANDEL 1985, S. 50.

¹⁶⁶¹ Vgl. hierzu STRABER 1994, S. 386, 403 mit Abb. 85, 387.

¹⁶⁶² Vgl. KOSEL 1968, S. 57.

¹⁶⁶³ Öl auf Leinwand, 41 x 24,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 6478. Siehe Werkkatalog Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Altarbilder, ÖS-G12.

¹⁶⁶⁴ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 48 und DERS. 1994, S. 195.

Bezüglich der Sebastiansfigur des rechten Querhausaltars ist eine Anregung durch eine Radierung gleichen Themas von Bergmüller denkbar (Taf. 50).¹⁶⁶⁵ Unabhängig davon deutet der Märtyrerengel mit Lorbeerkranz und Palmzweig, ebenso wie die Johannes-Nepomukfigur des linken Altarblattes, auf die Kuppelgemälde von Pfaffenhausen und Unterdießen (1774) voraus. Dieser erscheint darin als spiegelbildliche Kopie in Gestalt des unterhalb des Heiligen schwebenden, nach oben weisenden Engels.

Das von Fürstbischof Klemens Wenzeslaus gestiftete¹⁶⁶⁶ Gemälde des Letzten Abendmahls (G29) vollendete 1774 als Hochaltarbild die Innenausstattung der ehemaligen Priesterseminarkapelle St. Ulrich in Pfaffenhausen, für die Huber im selben Jahr die Deckenfresken (F VI) geschaffen hatte. Das Altarretabel schuf der Bildhauer Ignaz Wilhelm Verhelst, wodurch die in Deubach begründete Zusammenarbeit beider Künstler hier eine Nachfolge fand. Das „*J A H (liegt) ueber pinxit.*“ signierte Abendmahlsbild geht in der Bildanlage auf eine Abendmahlsdarstellung von Göz zurück (Taf. 51).¹⁶⁶⁷ Mit dieser stimmt Hubers Komposition in der Anlage der Säulen-Arkaden-Architektur und dem hufeisenförmigen Abendmahlstisch, bei engerem Radius und stärkerer Aufsicht, überein. Dagegen ergeben sich aufgrund des veränderten, schmälere Bildformats auch Abweichungen.¹⁶⁶⁸

Diese Komposition ist ebenfalls von strenger Axialität und einer die Figurenkomposition und Architekturkulisse bestimmenden strengen Symmetrie beherrscht. Ebenso wie die den Bildrändern folgenden Wolkenbögen des Deubacher Aloysiusbildes (G6) oder des Oberschönenfelder Johannes-Nepomukblattes (G12) folgt die Bogenarchitektur dem oberen Bildabschluss. Entgegen der reichen Stoffdrapierung bei Göz sind die Gewänder bei Huber körperbetont geglättet. In der Farbgebung ist die Abendmahlsszene von brauner Gesamttonigkeit mit roten, blauen, ockergelben Farbakzenten, wobei auch hier ein kräftiges Rot als Blickfang im Vordergrund dient.¹⁶⁶⁹

¹⁶⁶⁵ Spiegelbildliche Übernahme des an den Baum gefesselten Heiligen, insbesondere der Armstellung. Johann Georg Bergmüller, hl. Sebastian, Radierung, 20,6 x 14,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4944; in der Kirche in Babenhausen befindet sich das entsprechende Leinwandgemälde, Öl auf Leinwand, 191 x 93 cm, siehe AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, Abb. 9.

¹⁶⁶⁶ Vgl. SPECHT 1917, S. 31. – SCHÖTTL 1961, S. 358.

¹⁶⁶⁷ Gottfried Bernhard Göz, um 1760, Tuschfederzeichnung, Feder in Grau, leicht hellblau laviert, 17 x 15,3 cm, in Kartuschenform beschnitten, Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 58/207. Diese diente vermutlich für ein Wandfresko oder Staffeleibild als Vorlage (vgl. ISPHORDING 1982, Textband S. 230 ff. – SPRANDEL 1985, S. 54 f.).

¹⁶⁶⁸ So bleiben die völlige Isolierung der Jesusfigur und die lockere Gruppierung der Apostel unberücksichtigt. Überdies finden der reich drapierte, von einem Engel geraffte Vorhang sowie die Karaffen im Vordergrund keine Übernahme.

¹⁶⁶⁹ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 53 ff.

Auf die späteren Abendmahlsdarstellungen in Trugenhofen (F X, A), Oberhausen (Fv XV, A), Baidlkirch (F XXVI, B) und Haselbach (G48) verweisen die Judasfigur sowie die zentrale Johannes-Christus-Petrus-Gruppe. Von singulärer Erscheinung bleiben dagegen die hufeisenförmige, in Aufsicht gegebene Tafel sowie die dreiflammige Deckenampel. Dabei scheint die mit Ausnahme der Pfaffenhausener Version alle Abendmahlsszenen Huber's bestimmende sternförmige, achtstrahlige Deckenampel von eben dieser Göz-Zeichnung inspiriert zu sein.

Ebenfalls ein geschlossenes Altarbildensemble bilden die Gemälde in der kath. Wallfahrtskirche St. Barbara in Stuttgart-Hofen: auf dem Hochaltar eine Darstellung des hl. Antonius von Padua (G34), eine Maria Immaculata auf der Evangelienseite (G35) sowie ein hl. Franz von Assisi auf der Epistelseite (G36). Diese Bilder entstanden 1778/80 für die ehemals zum Hochstift Augsburg gehörende, heute abgebrochene, Franziskanerklosterkirche in Öffingen, welche Huber gleichzeitig auch freskiert hatte (Fv VII).¹⁶⁷⁰ Nach der Aufhebung des Klosters am 1. Oktober 1805 erwarb der damalige Heiligenpfleger Johann Werner 1810 vom königlichen Regierungsrat Farnbühler die Altarbilder für 150 Gulden.¹⁶⁷¹

Das Hochaltarblatt zeigt die Jesuskindvision des hl. Antonius von Padua. Innerhalb des bildparallel angelegten Raumes, welcher durch ein Säulenpodest und Betpult angedeutet wird, ist der Heilige schräg nach rechts in den Bildraum gesetzt. Dem auf einer Altarstufe knienden Antonius schwebt das Jesuskind auf einer Wolke entgegen. Das Licht fällt von links ein und konzentriert sich auf dasselbe sowie das Gesicht des Heiligen. Daraus resultiert eine ungleiche Verteilung von Licht und Schatten – das Bildfeld oberhalb der Diagonale ist stark beleuchtet, das untere tief verschattet. Die Farbigkeit ist von warmen dunklen Brauntönen bestimmt. Dabei ist in den „Gewändern erstmals eine Lokalfarbigkeit sichtbar, die sich nicht in den Gesamtton des Bildes einfügt, sondern gegen diesen buntfarbige Akzente“¹⁶⁷² in Blau, Gelb und Rot setzt. Zudem ist eine größere Betonung der Plastizität der Figuren, welche mit einer größeren zeichnerischen Durchbildung einhergeht, zu beobachten.

¹⁶⁷⁰ Das Franziskanerhospiz mit Kirche in Öffingen wurde 1772 durch das Augsburger Domkapitel errichtet und die Kirche am 1.8.1775 vollendet. Entgegen der bei HUBER 1817, S. 366, gegebenen Datierung von 1775 erhielt die Kirche erst Ende Oktober 1778 einen neuen Hochaltar sowie am 13. März 1780 die beiden Seitenaltäre (vgl. BRINZINGER 1888, S. 57). Vermutlich vermittelte die Augsburger Familie von Obwexer, die Stifter und Guttäter dieses Klosters, darunter Philibert Obwexer Superior der Öffinger Franziskaner, Huber diesen Auftrag, so wie in Pfaffenhausen (1782) und Maria Dorfen (1786).

¹⁶⁷¹ Vgl. BRINZINGER 1888, S. 57 f. – MÖHRING 2002, S. 7.

¹⁶⁷² SPRANDEL 1985, S. 68.

Die zu diesem Hochaltarblatt existierende, in Privatbesitz befindliche Ölskizze¹⁶⁷³ nimmt in allen Einzelheiten die Komposition vorweg. Auf dem Hofener Altargemälde ist lediglich die von geflügelten Puttenköpfchen gesäumte Wolkenglorie oben beschnitten. Ebenso ist neben einer Vernachlässigung von Kreuz und Weltkugel, den Attributen des Jesuskindes, in der Verteilung der Farbakzente eine geringe Veränderung festzustellen. Die ursprünglich weiße Draperie des Christuskindes ist in Blau sowie die blaue des Putto zu dessen Füßen rosa getönt.

Im Gegensatz zur neun Jahre früher entstandenen, spiegelbildlich angelegten Antoniusvision von Deubach (G5) ist kein Himmelsraum wiedergegeben, sondern eine wolkenverhangene Innenraumszene. Zudem ist die Komposition um zwei Putten bereichert. Diese fassen die Szenerie im Vordergrund links und rechts ein und tragen die Attribute des Heiligen: Die Lilie verweist auf die Keuschheit des Heiligen, das Buch auf dessen geistliche Betrachtungen. Hierdurch wird die lockere Figurenverteilung auf der Bildfläche (Deubach) von einem festen Kompositionsgerüst (Hofen) abgelöst. Der engen Beziehung zwischen Christuskind und Antonius, der sich dem Kind mit ausgestrecktem Arm zuneigt (Deubach), folgt eine beziehungsreichere Anordnung in Hofen – hier antwortet ein scheues Zurückweichen des Heiligen einem energischen Vorbeugen des Kindes. Zudem zeichnet „eine empfindsame Lieblichkeit und Innigkeit, die fast ans Sentimentale grenzt“¹⁶⁷⁴, die Physiognomien des Jesuskindes, der Putten und des Heiligen aus. In der Körperbildung hat sich Huber von schlanken (Deubach) zu kräftigeren, voluminöseren Formen von größerer Körperbetonung (Hofen) entwickelt. Dies ist beispielsweise erkennbar an der sich eng um den kräftigen Oberschenkel des Heiligen legenden Kutte, wodurch sich die Körperform deutlich abbildet, sowie an den allgemein als draller zu bezeichnenden Putten. Dieser Betonung der Plastizität entspricht eine größere zeichnerische Durchbildung. Jedoch werden die Übergänge der Konturen durch einen zarten Schleier verwischt. Diese Technik ist hier, im Vergleich zur weichen, vertriebenen Malweise von Deubach, durch ein luftiges Sfumato noch verstärkt.¹⁶⁷⁵

Den linken Seitenaltar, auf welchem die berühmte Plastik der „Stuttgarter Madonna“ (Ulmer Schule um 1500) steht, ziert das Bild der Maria Immaculata. Den klaren Bildaufbau bestimmen die in der Bildachse stehende Gottesmutter sowie die

¹⁶⁷³ Öl auf Leinwand, 30,7 x 17,7 cm, Privatbesitz, Farbkopie in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburgs. Siehe Werkkatalog Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Altarbilder, ÖS-G34.

¹⁶⁷⁴ SPRANDEL 1985, S. 69.

¹⁶⁷⁵ Vgl. Ebenda, S. 66 ff.

diagonal darum angeordneten Putten. Dabei betont die hervorgehobene Mittelfalte im Kleid Mariens die Achsialität der Figur und deren statische Auffassung. Das wie gewohnt von links einfallende Licht ist auf Maria, die von einem goldgelben Glanz umgeben ist, konzentriert. Von dem dunkelbraunen Wolkengrund heben sich gedämpfte, kühle Farbakzenten in Blau, Blaugrün und Rot ab.

In diesem Fall bietet sich ein stilistischer Vergleich mit dem Wandfresko gleichen Themas des linken Seitenaltars in Osterbuch (F IV, linker Seitenaltar; 1770) an. Kompositionell ist die Darstellung von Hofen um zwei Putten zu Füßen der Madonna bereichert und knüpft mit dem kräftigen Rotakzent links im Vordergrund an das Antonius-Hochaltarblatt sowie frühere Gestaltungen an. Die schlanke, zierliche Rokokomadonna, über welcher sich kreisförmig der mit Engelsköpfchen besetzte Himmel öffnet (Osterbuch), hat – wie dies bereits bei der Antoniusvision festgestellt werden konnte – ebenfalls an Volumen zugenommen. Die Körperlichkeit wird durch die eng anliegende Gewandung sichtbar betont. Dabei ist die bereits die Gewandbildung von Osterbuch bestimmende Mittelfalte stärker hervorgehoben. Die aufgrund des voluminösen, blauen Mantelbausches bewegtere Umrissbildung von Osterbuch, ist in Hofen zugunsten eines geschlossenen Umrisses aufgegeben. „Insgesamt weicht die zierliche, anmutige Bewegtheit der Osterbucher Immakulata in der zu Hofen einer beruhigten, statischen Formgebung“¹⁶⁷⁶. Das zarte, helle Kolorit ist einer dunklen Braunfarbigkeit der Hintergrundgestaltung gewichen. Zudem wurde der hellrote Farbakzent im Mariengewand vernachlässigt, wodurch dem Weiß mehr Strahlkraft verliehen wird.¹⁶⁷⁷

Das rechte Altarblatt zeigt den hl. Franz von Assisi in Betrachtung eines Kreuzes, das ihm ein Putto reicht.¹⁶⁷⁸ Der Heilige trägt – wie der hl. Antonius – eine braune, strickgegürtete Kutte, das Ordensgewand der Franziskaner.¹⁶⁷⁹ Der Bildraum ist als Schrägraum von rechts vorne nach links hinten gestaltet, wobei durch die diagonale Anordnung, auch der Figuren, Tiefenräumlichkeit erzeugt wird. Raum und Figuren sind sparsam und schlaglichtartig beleuchtet, das fahle Licht eines Öllämpchens am linken

¹⁶⁷⁶ SPRANDEL 1985, S. 71.

¹⁶⁷⁷ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 69 ff.

¹⁶⁷⁸ Vermutlich handelte es sich bei dem in der „Beschreibung der Gemäldesammlung des K. B. Stadtgerichtsassessor J. J. v. Huber in Augsburg“ (1814 in Augsburg erschienen) erwähnten Gemälde „Der heilige Franziskus in der Betrachtung. Klein, auf Leinwand.“ (GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 33, Nr. 132) um die entsprechende Ölskizze. Siehe Werkkatalog Ölskizzen, verschollene und zerstörte Werke, ÖSv-G36.

¹⁶⁷⁹ Die beiden angedeuteten Flügelansätze verweisen vermutlich auf eine Vision des Heiligen. Der hl. Franziskus habe am Michaelstag 1224 bei einer Vision des gekreuzigten Christus in Gestalt eines Seraphin die Stigmata empfangen, weshalb er „pater seraphicus“ bezeichnet wurde (vgl. SPRANDEL 1985, S. 71).

Bildrand fällt auf das hagere Gesicht des Heiligen, streift dessen Vorderseite und die Putten. Die brauntonige Farbgebung der beiden Pendants ist hier zur Braunmalerei, die fast ins Schwarz übergeht, gesteigert – lediglich Blau und Weiß finden sich als geringe Akzente an den Puttengewändern. Dabei erinnern die „weichen, verschwommenen Konturen, die z. T. wie von einem zarten Schleier überzogen scheinen“¹⁶⁸⁰, an jene des Hochaltars.¹⁶⁸¹

Die Altarblätter von Hofen präsentieren sich als Einzelfigurendarstellungen, wobei die Hauptfigur von jeweils zwei Putten im Vordergrund begleitet wird.¹⁶⁸² Im stilistischen Vergleich zu früheren Werken haben die Figuren an Größe und plastischer Wirkung zugenommen. Ihr Volumen wird durch eng an den Körpern anliegende Gewänder in großen, glatten, faltenlosen Flächen betont. Parallel dazu strebt Huber nach einer geschlossenen Kontur. In der Farbgebung ist ein warmer brauner Gesamtton, begleitet von leuchtenden, kräftigen Lokalfarben, vorherrschend. In der Malweise legt Huber großen Wert auf eine sorgfältige-feine und zeichnerische Durchbildung.¹⁶⁸³

Diesem Ensemble, das stilistisch einen ersten Höhepunkt in Hubers künstlerischer Entwicklung markiert, schließen sich die Altarblätter an, die im Zusammenhang mit seinen bedeutenden Hauptwerken – der Wallfahrtskirche Maria Dorfen (F XV)¹⁶⁸⁴ und dem Kloster Ochsenhausen (F XIII, XIV) – entstanden.

Die beiden Seitenaltarbilder mit den Heiligen Johannes Nepomuk (G41) und Nikolaus (G42) in Dorfen datieren wie die Deckenfresken in das Jahr 1786.¹⁶⁸⁵ Die Bildkompositionen sind zueinander spiegelbildlich angelegt, was schon in den Deubacher Seitenaltargemälden (G5, G6) angedeutet wurde. Der Bildraum wird jeweils durch einen schräg in den Raum gestellten Altar erschlossen. Dabei wölbt sich der Raum nach hinten konvex in einen Architekturhintergrund, der links eine Kapelle andeutet und rechts mit einer Altane ins Freie führt. Den äußeren Bildabschluss bildet

¹⁶⁸⁰ SPRANDEL 1985, S. 73.

¹⁶⁸¹ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 71 f.

¹⁶⁸² Entgegen der am Hochaltar bildparallel in der Fläche ausgebreiteten Putten, bilden diese beim Franziskusbild eine Tiefendiagonale.

¹⁶⁸³ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 73 f.

¹⁶⁸⁴ Der Ausmalung der Seminarkapelle von Maria Dorfen (Fv IX, 1776) folgte nach zehnjähriger Unterbrechung die Freskierung der Pfarrkirche „sammt neun Platfonds in Oel in den Kreuzgängen“ (HUBER 1817, S. 367; Gv26–Gv34). Nachweislich haben die Augsburger Bankiers von Obwexer, die 1782 Huber den Auftrag zur Ausmalung der Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhäusen vermittelten, auch hier dem Künstler die Aufgabe zur Übernahme der Freskenausschmückung zukommen lassen.

¹⁶⁸⁵ Dagegen gibt HUBER 1817, S. 367, die Datierung 1787. Auch die Aufsatzbilder des hl. Josef und der hl. Anna mit Maria sind für Huber in Anspruch genommen worden, siehe Werkkatalog Ölgemälde, zugeschriebene Werke Gz13, 14.

jeweils eine Säulenabbreviatur mit geraffter Vorhangdraperie.¹⁶⁸⁶ Die Figurenbildung ist von einer statuarischen Auffassung sowie einer plastischen Betonung der Körper gekennzeichnet. In der Malweise ist eine detaillierte Wiedergabe in der Darstellung der Gegenstände bestimmend. Neben einer gleichmäßigen Beleuchtung der Bildräume, vor welchen sich die verschatteten, dunklen Vorhangdraperien wie Silhouetten ausnehmen, ist entgegen der Brauntönigkeit von Hofen ein graues Kolorit der architektonischen Hintergründe mit zarten, gedämpften Gewandtönen in verschiedenen Abstufungen von Rot, Grün, Blau und Gelb für beide Kompositionen festzustellen.¹⁶⁸⁷ In Fortsetzung der Hofener Altarblätter handelt es sich um Einzelfiguredarstellungen, welchen im Unterschied zu diesen jedoch jeweils nur ein Putto beigeordnet ist. Diese weisen wiederum auf Ereignisse im Leben der Heiligen hin.¹⁶⁸⁸

Nestler zufolge ist die Haltung des hl. Nikolaus jener des hl. Bernhard von Clairvaux auf einem Altarbild (1746) von Göz für das Kloster Admont sehr ähnlich (Taf. 52).¹⁶⁸⁹ Beide Kompositionen stimmen in derselben Bilddiagonalen (von links unten nach rechts oben) und der Hauptfigur im Zentrum überein. Zudem blicken die Heiligen in gleicher Weise schräg nach oben und die rechten Hände weisen im selben Gestus auf die Attribute.¹⁶⁹⁰ Ferner sieht Nestler eine Abhängigkeit des hl. Johannes Nepomuk von der Darstellung des hl. Bonaventura von Göz, dem Pendant des erstgenannten.¹⁶⁹¹ Dem ist zu widersprechen, denn Hubers Werk sehr viel näher steht das Bild des hl. Leo aus demselben Gemäldezyklus (Taf. 53).¹⁶⁹² Wiederum ist eine Übereinstimmung der Hauptfigur, jedoch spiegelbildlich, feststellbar. Überdies ruht in entgegen gesetzter Weise die rechte Hand auf der Brust und weist die Linke auf das auf dem Tisch liegende

¹⁶⁸⁶ Dem Motiv eines gerafften Vorhangs sind noch Reminiszenzen der bühnenmäßigen Effekte des Barock eigen (vgl. SPRANDEL 1985, S. 77). Mit der fünfzehn Jahre älteren Darstellung des hl. Johannes Nepomuk von Oberschönenfeld (G12) bestehen, abgesehen von der ähnlichen Gewandung des Heiligen, keinerlei Übereinstimmungen. Wie bereits bei der Gegenüberstellung der Altarblätter des hl. Antonius von Padua in Deubach (G5) und Hofen (G34) festgestellt werden konnte, wurde auch hier der Himmelsraum durch einen Architekturraum ersetzt.

¹⁶⁸⁷ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 77 f.

¹⁶⁸⁸ Beim hl. Johannes Nepomuk deutet der Putto mit dem Zeigefinger auf den Lippen auf die Verschwiegenheit des Heiligen in der Wahrung des Beichtgeheimnisses hin. Beim hl. Nikolaus verweisen die drei goldenen Kugeln auf die Hilfsbereitschaft des Bischofs, der drei Mädchen aus der Armut rettete (Jungfrauenlegende; vgl. SPRANDEL 1985, S. 77).

¹⁶⁸⁹ Gottfried Bernhard Göz, hl. Bernhard von Clairvaux, 1746, Öl auf Leinwand, ca. 251 x 157,5 cm, Admont, Stiftssammlungen. Siehe ISPHORDING 1984, Textband S. 138 und Bildband Abb. 20.

¹⁶⁹⁰ Stilistisch sind die Werke jedoch sehr unterschiedlich: die Göz-Komposition ist in der Gewandbehandlung, Rocaillearchitektur und Madonnenvision eine barocke Darstellung. Dagegen zeichnet sich Hubers Gemälde durch eine realistischere Wiedergabe mit schlichter Architektur, ruhiger, geglätteter Gewandbildung sowie insgesamt durch eine besinnliche, undramatische Atmosphäre aus (vgl. NESTLER 1994, S. 123 f.).

¹⁶⁹¹ Vgl. NESTLER 1994, S. 124.

¹⁶⁹² Gottfried Bernhard Göz, hl. Leo, 1746, Öl auf Leinwand, ca. 250 x 157 cm, Admont, Stiftssammlungen. Siehe ISPHORDING 1984, Textband S. 139 f. und Bildband Abb. 21.

Buch. Aufgrund der geglätteten, körperbetonten Gewandung des hl. Johannes Nepomuk ist die kniende Haltung bei Huber deutlicher ausgebildet. Während die Kompositionsschemata auf die Vermittlung durch Göz zurückzuführen sind, so ist vermutlich auch deren achsensymmetrische Komposition durch den vormaligen Kompagnon Göz angeregt.¹⁶⁹³

Darüber hinaus hatte Huber noch zwei Gemälde für das Refektorium des ehemaligen Priesterseminars nach Dorfen geliefert: die Ölbilder von Christus am Kreuz (G32) und der Ehernen Schlange (G33).¹⁶⁹⁴ Die beiden Kompositionen sind wiederum in kompositioneller Entsprechung zueinander angelegt. Die hochrechteckigen Formate werden von den hoch aufgerichteten Vertikalen der Kreuzstämme, die sich vor einem niederen Horizont erheben, geprägt. Mit der Zuordnung einer weiblichen Gestalt zum Kreuz sind die Kompositionen auf eine Hauptfigur im Vordergrund fokussiert. Darin, sowie auch im dunkelbraunen Gesamtton und den starken Helldunkelkontrasten, entsprechen sie der Stilstufe von Stuttgart-Hofen (1778/80). Zwar stehen sie in der plastischen Durchbildung der Figuren sowie in einigen Details den Dorfener Altarblättern sehr nahe, unterscheiden sich von diesen jedoch deutlich in der bewegteren Figuren- und Umrissbildung. Die Figur der Magdalena zu Füßen Christi nimmt die Allegorie der Buße des Ochsenhausener Kapitelsaales (F XIIIb, K3) fast wörtlich vorweg, wobei der gelbe Mantelbausch in Dorfen jedoch ausladender und voluminöser drapiert ist.¹⁶⁹⁵

Im Ochsenhausener Kloster befindet sich auf dem Altar im Kapitelsaal, den Huber 1785 mit Deckenbildern verziert hatte (F XIIIb), ein Ecce Homo-Bild (G43). Den Klosterrechnungen ist zu entnehmen, dass 1787 das „Altar Bläthle in dem Kapitel Hauß von H: Joseph Hueber zu Augspurg verfertigt, und in einer vergoldeten Rahm aufgestellt worden“¹⁶⁹⁶ ist. Hinter einer Fensteröffnung des Palastes des Pontius Pilatus erscheinen die Halbfiguren von Christus, Pilatus und eines Schergen. Der gefesselte und dornengekrönte Christus ist unter dem Purpurmantel, der über seiner linken Schulter hängt, entblößt. Seine Nacktheit ist nicht nur eine Demütigung, sondern offenbart zugleich die Wunden der Geißelung. Der zur Rechten Christi stehende Pilatus in

¹⁶⁹³ Vgl. NESTLER 1994, S. 124 f.

¹⁶⁹⁴ Für ihre Datierung gelten die Freskierung der Seminarkapelle 1776 (Fv IX) sowie der Abschluss des Seminarbaus mit Inventar von 1778 als Eckpfeiler und datieren damit rund zehn Jahre früher als die Seitenaltarblätter in der benachbarten Kirche.

¹⁶⁹⁵ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 78.

¹⁶⁹⁶ Siehe HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L, 22+.

schwarzem Mantel mit Pelzbesatz an Manschetten und Kragen weist, den Betrachter anblickend, gemäß den Worten „Ecce homo“ (Io 19,5) auf Christus. Die Dramatik des Geschehens wird durch die dunkle Brauntönigkeit und die starken Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt. Darin knüpft Huber an die Stilstufe der Öffinger-Hofener Altarblätter an.

Im Anschluss an das umfangreiche Ochsenhausener Werk (1785–88) malte Huber 1788 für die Biberacher Stadtpfarrkirche St. Maria und Martin eine Kreuzabnahme Christi (G44). Dieses Altarblatt gehörte ursprünglich zum Rollingaltar, wurde später jedoch in den Juliane- oder Kreuzaltar umgerahmt.¹⁶⁹⁷ Die zentrale Hauptgruppe am Kreuz geht im Kern auf ein Deckengemälde gleichen Themas (1726–32) von Bergmüller in der kath. Heiligkreuzkirche in Augsburg zurück (Taf. 54)¹⁶⁹⁸ und diese wiederum in ihren Grundzügen auf die Kreuzabnahme von Peter Paul Rubens im Antwerpener Dom (1612). Die nur eine Figurengruppe mit einheitlichem Bewegungszug umfassende Kreuzabnahme Bergmüllers erweiterte Huber um seitliche Nebengruppen, wobei die Komposition durch das Kreuz als Mittelachse gegliedert und symmetrisch angeordnet wird. In der Hervorhebung der zentralen Hauptgruppe durch zwei seitliche Nebengruppen im Vordergrund folgt Huber einem bevorzugten Kompositionsprinzip. Insbesondere die Hauptgruppe – mit der auf einem weißen Tuch herabgelassenen Christusgestalt mit dem zur Seite gelegten Haupt und der schlaff über den linken Oberschenkel hängenden Rechten und der rückenansichtigen Johannesfigur – ist eine wörtliche Übernahme aus dem Bergmüller'schen Deckenbild.¹⁶⁹⁹ Dagegen erinnern die im Unterschied zu Bergmüller beidseitig an das Kreuz gelehnten Leitern mit einem weiteren Helfer entfernt an Rubens. Die bei Bergmüller am linken Bildrand – in Verlängerung des einheitlichen schrägen Bewegungszuges – zu Füßen Christi niedergesunkene Maria Magdalena, ist bei Huber nach hinten versetzt. Zudem rückte er die bei seinem Lehrer an der Leiter abgestellte Kanne und den Korb mit Tüchern in den Vordergrund. Gegenüber der transitorischen Handlung bei Bergmüller ist bei Huber ein

¹⁶⁹⁷ Diese These wird dadurch bestätigt, dass die oberen, ursprünglich eingezogenen Bildecken beim Einbringen in den Rahmen des Juliane- oder Kreuzaltares durch schwarze Holzquader ergänzt wurden (vgl. SPRANDEL 1985, S. 79).

¹⁶⁹⁸ Die in einem Stichwerk Bergmüllers festgehaltenen Deckenfresken der ehemaligen Augustinerchorherrenkirche, die in den Schiffen der Verehrung und Verherrlichung des Kreuzes dienten, wurden 1944 zerstört. Zu diesem Stichwerk siehe EPPLE, ALOIS: *Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg*, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 28. Jg., 1994, S. 301–320 mit Abb. Auf dem entsprechenden Stich erscheint die Komposition spiegelbildlich.

¹⁶⁹⁹ Im Gegensatz dazu fällt bei Huber die Linke Christi über die Schulter des Johannes, während sie bei Bergmüller vom Gehilfen auf der Leiter nach oben gehalten wird.

Moment des Verharrens in stiller, verhaltener Trauer festgehalten (z. B. durch das Küssen der Füße Christi oder die liebevolle Anteilnahme am Leid Mariens). Die düstere, schmerzvolle Stimmung des Geschehens wird noch durch die dunkle Hintergrundgestaltung unterstrichen.¹⁷⁰⁰

Die Biberacher Kreuzabnahme zeichnet sich im Gegensatz zu den Hofener und Dorfener Altarbildern durch ihren Figurenreichtum aus. Die Einzelformen sind von einer sorgfältigen, bis ins Detail gehenden Durchzeichnung und von einer Feinmalerei geprägt. Die Formen treten klar und bestimmt hervor, wobei die Konturen vertrieben sind. „Der barocke Bewegungszusammenhang ist der Betonung der Einzelfigur im Klassizismus gewichen.“¹⁷⁰¹ In der gedämpften Buntfarbigkeit schließt das Gemälde an das Hofener Ensemble an. In der Lichtführung ist ein Einfluss niederländischer Vorbilder zu konstatieren, wenngleich die Figuren nicht aus dem Dunkel heraus gebildet sind.¹⁷⁰²

In jeweiligem Zusammenhang mit den Kirchenfreskierungen der 1790er Jahre stehen die Hochaltargemälde von Haselbach, Oberottmarshausen und Oberhausen. 1794 entstand das Letzte Abendmahl (G48) für Haselbach, das engere Beziehungen mit dem 1781 datierten Apostelmahl in Trugenhofen (F X, A) aufweist. Zwar unterscheidet es sich deutlich in der Architekturkulisse, Vorhangdraperie sowie in der Farbigkeit, nahezu identisch ist dagegen die für Huber typische achsialsymmetrische Figurenkomposition der Apostelversammlung. Lediglich der Jüngling auf der Treppe wurde vernachlässigt. Darin ist die erste Übernahme einer Deckenbildkonzeption in die Tafelbildmalerei festzustellen. Die Säulenarchitektur, die nach oben geraffte Draperie¹⁷⁰³ sowie die den Säulenschaft umarmende Figur im Hintergrund rechts scheinen hingegen von der kleinen Kupfertafel (GK-F X) angeregt zu sein. Neue Bildmotive sind der hinter der Kolonnade gespannte, den Bildraum begrenzende Vorhang¹⁷⁰⁴, die Gesetzestafeln des Moses¹⁷⁰⁵ sowie auch die vor den Liegebänken stilllebenartig arrangierten Gefäße. Daraus resultiert eine Reduzierung der Räumlichkeit sowie auch durch die asymmetrisch geraffte Draperie eine Auflockerung der starren Symmetrie. Während

¹⁷⁰⁰ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 81.

¹⁷⁰¹ Ebenda, S. 82.

¹⁷⁰² Vgl. SPRANDEL 1985, S. 79 ff.

¹⁷⁰³ Wenngleich diese nicht ganz so streng symmetrisch wie auf der kleinen Kupfertafel angeordnet ist.

¹⁷⁰⁴ Gegenüber der tiefenräumlichen Erschließung des Bildraumes ist die Abendmahlsszene in Haselbach nach hinten flach geschlossen.

¹⁷⁰⁵ Die den alten Bund versinnbildlichenden Gesetzestafeln des Moses sind typologisch dem Abendmahl, in welchem Christus den neuen Bund einsetzte, gegenübergestellt (vgl. SPRANDEL 1985, S. 90).

sich die Kompositionen des Deckenfreskos und der Kupfertafel durch eine gleichmäßige und klare Ausleuchtung der Figurengruppen und des Architekturraumes auszeichnen, ist das Licht auf dem Altarblatt auf die Figuren konzentriert und die architektonische Hintergrundkulisse verschwindet im Dämmerlicht. Aus der dunklen graugrünen Tonigkeit stechen leuchtende Akzente in Rot, Gelb, Grün und Blau hervor.¹⁷⁰⁶ Mit dem kräftigen roten Farbakzent im Vordergrund sowie auch der körperbetonten Gewandbildung knüpft Huber an frühere Werke an.

Diesem folgten die 1798 datierten Hochaltarblätter von Oberottmarshausen und Oberhausen. In der Pfarrkirche St. Vitus in Oberottmarshausen sind, gleichzeitig mit den Fresken (F XXIV), die Hochaltarbilder mit den Vierzehn Nothelfern (G49) sowie der Heiligsten Dreifaltigkeit (G50) im Auszug entstanden.¹⁷⁰⁷

Im Wolkenhimmel haben sich die Nothelfer symmetrisch um die auf der zentralen Bildachse übereinander angeordneten Hauptfiguren des Patronatsheiligen Vitus und der Gottesmutter versammelt. Die heiligen Georg und Christopherus am rechten Bildrand gleichen den Figuren im Hochaltargemälde gleichen Themas von Matthäus Günther in Drusheim (um 1742/43).¹⁷⁰⁸ Die Farbgebung zeichnet sich durch kräftige Lokaltöne, wie Rot, Gelb und Blau in verschiedenen Abstufungen, aus. Die einzelnen Buntwerte stehen unvermittelt nebeneinander, da auf das Einbinden derselben in einen Gesamtton verzichtet wurde. Im Unterschied zu früheren Werken markiert hier der Rotakzent die Mittelachse.

Im Auszug schwebt die Heiligste Dreifaltigkeit in jener kompositionellen Anordnung, welche Huber bereits 1791 im Chorfresko von Täferlingen (F XVIII, B) verwendete (siehe dort und Taf. 21).¹⁷⁰⁹ Demzufolge handelt es sich neben Haselbach hierbei um die zweite Übernahme einer Deckenbildkonzeption in die Tafelmalerei.

Das gleichzeitig entstandene Hochaltarblatt mit dem Abschied der Apostel Petrus und Paulus (Gv47) der Peter- und Paulkirche in Oberhausen wurde ebenso wie die Deckenfresken 1944 zerstört. Dieses Altarbild war von der für Huber typischen

¹⁷⁰⁶ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 88 ff.

¹⁷⁰⁷ Bei diesen beiden Werken handelt es sich um die letzten erhaltenen Altarbilder, die Huber geschaffen hat.

¹⁷⁰⁸ Vermutlich haben beide Künstler für dieses Motiv dieselbe Stichvorlage benutzt (vgl. SPRANDEL 1985, S. 94). Georg Paula zufolge geht Günthers Komposition auf das Altarbild der Vierzehn Nothelfer (1666/68) der Münchener Hl.-Geist-Kirche von Johann Heinrich Schönfeld zurück (vgl. AUSST. KAT. GÜNTHER 1988, S. 273 mit Abb. 60).

¹⁷⁰⁹ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 93 f.

Betonung der Mittelachse sowie der Hervorhebung der Hauptgruppe durch zwei seitliche Nebengruppen geprägt. Das in inniger Umarmung dargestellte Apostelpaar ist in einem geschlossenen Umriss vereint.¹⁷¹⁰ An den Figuren ist eine plastische Auffassung, in der Einzelgestaltung eine detaillierte Zeichnung mit Betonung der Kontur zu erkennen. Dieser sorgfältigen Ausführung entsprachen eine feine Malweise und eine Glättung der Stoffe. „Den Ausdrucksgehalt kennzeichnen die psychologisch fein empfundenen Gemütsgegensätze zwischen Angst der Märtyrer und der Brutalität der Henker.“¹⁷¹¹

Zwischen diese erhaltenen Werke (mit Ausnahme der Letzteren) fügt sich ein dichter Reigen von verloren gegangenen, zerstörten Gemälden. Darunter sind das Schutzengelaltarblatt (Gv1; 1765) von St. Salvator in Augsburg¹⁷¹², das Hochaltarblatt der Mariä Himmelfahrt (Gv3; 1773¹⁷¹³) der Pfarrkirche in Türkheim, die Einsetzung des Abendmahls bei den Karmelitern (Gv38; 1790) in der ehemaligen Carmelitenkirche zu Augsburg sowie das Hochaltargemälde des hl. Pankratius¹⁷¹⁴ (Gv49; 1800) in St. Pankratius in Augsburg-Lechhausen anzuführen. Den Abschluss bildeten die nachweislich letzten Werke Hubers, die Altarblätter des hl. Georg (Gv51; 1812) für St. Georg sowie der Vorstellung der hl. Theresa (Gv52; 1813)¹⁷¹⁵ für St. Moritz, beide in Augsburg.

KREUZWEGSTATIONEN

Neben diesen Altargemälden sind die Kreuzwegstationen in der Friedhofskirche St. Michael in Augsburg (1772), der Stephanuskirche in Pfaffenhausen (1782) sowie der Remigiuskirche in Bergheim (1806) hervorzuheben. Die Kreuzwege von Augsburg und

¹⁷¹⁰ Die innige Umarmung der beiden Apostel erinnert an die Darstellung der Heiligsten Dreifaltigkeit in Ochsenhausen (F XIV, 6), Täferlingen (F XVIII, B) und Oberottmarshausen (G50), die auf dem sechsten Blatt der Stichserie *Symbolum Apostolicum* von Bergmüller basiert.

¹⁷¹¹ SPRANDEL 1985, S. 92. Die Komposition ist, ebenso wie bei dem Hochaltarblatt (1770) in St. Peter und Paul in Echting von Christian Thomas Wink – im Gegensatz zu den barocken Massenszenarien (z. B. Hochaltarblatt (um 1620) von Christian Steinmüller in der Klosterkirche Weissenau oder von Johann Christoph Storer in der Stadtpfarrkirche Dillingen von 1661) – auf die Hauptfiguren konzentriert (vgl. SPRANDEL 1985, S. 91 f.).

¹⁷¹² Hierfür wurde Huber am 22. September 1766 mit 30 Gulden entlohnt.

¹⁷¹³ Vgl. HUBER 1817, S. 366. Dagegen gibt SPRANDEL 1985, S. 116, das Jahr 1779 an.

¹⁷¹⁴ Die Kosten für das Altarblatt in Höhe von 150 Gulden übernahm die Corporis-Christi-Bruderschaft (vgl. ESER, THEO: *St. Pankratius Augsburg-Lechhausen*, Augsburg 1983).

¹⁷¹⁵ Vermutlich handelt es sich bei der im Mai 2006 versteigerten Federzeichnung der Verzückung der hl. Theresa (Z4) um den entsprechenden Entwurf. Siehe Werkkatalog Zeichnungen, gesicherte Werke, Z4.

Bergheim umfassen jeweils fünfzehn, jener von Pfaffenhausen nur dreizehn Stationen.¹⁷¹⁶

Die hochrechteckigen Augsburger Kreuzwegbilder (G14–G28) – diese „ausgezeichnete[n] Arbeiten“¹⁷¹⁷ entstanden direkt im Anschluss an das Weltgerichtsfresko (Fv IV) – weisen einen einheitlichen Bildaufbau auf. Ein dunkler Vordergrund leitet über in einen hell beleuchteten Mittelgrund. Die Figuren oder Requisiten, die auf die Szenen verweisen, sind im Vordergrund angeordnet,¹⁷¹⁸ im Hintergrund erscheinen häufig Architekturversatzstücke.¹⁷¹⁹ In der Figurenbildung wird das körperliche Volumen durch die Gewänder betont, vereinzelt wirken die Gestalten jedoch etwas steif und ungenau. Die sandfarbige Tonigkeit der Bilder weist eine blasse Farbgebung auf, aus welcher hellblaue und karminrote Gewandtöne hervorstechen.¹⁷²⁰ Fast einheitlich erscheint das leuchtende Karminrot als Blickfang im Bildvordergrund, wobei jedoch das Rot nicht mehr die allein dominierende Stellung einnimmt, sondern neben dem leuchtenden Weiß und Blau des Christusgewandes zu einem zweitrangigen Farbakzent wird.¹⁷²¹

Für seine Kompositionen, insbesondere die der letzten drei Stationen, bediente sich Huber der 1752 in fünfzehn Blättern herausgegebenen Kupferstichfolge *Via Crucis* von Göz als Vorlage (Taf. 56, 57).¹⁷²² Dagegen erscheint die zwölfte Station von Bergmüllers Darstellung des Gekreuzigten des Erbacher Kreuzweges (1755) angeregt

¹⁷¹⁶ Die Kreuzwegstationen behandeln die Ereignisse zwischen dem Palast des Pilatus und dem Hügel Golgatha. Zu den bei Lukas 23,25–31 erzählten Gegebenheiten treten legendäre Züge wie die drei Fälle unter dem Kreuz, die Begegnungen mit Maria und der hl. Veronika sowie die Entkleidung. Daneben kommen auch die Kreuzannagelung, die Beweinung und die Grablegung Christi hinzu (siehe HARTIG, MICHAEL: *Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungsstück*, in: *Die Christliche Kunst*, 32. Jg., 1935/36, S. 161 ff.). Die Erweiterung der kanonischen vierzehn Stationen durch eine Darstellung der hl. Helena ist im 18. Jahrhundert häufiger. Diese wird in dem Büchlein „Andächtige Besichtigung des schmerzhaften Creutzwegs in 15. Stationen abgetheilet“, 1770 in St. Blasien erschienen, wie folgt begründet: „Diese fünfzehende Station stellet uns vor den Triumph, Ehr und Glori des heiligen Creutzes, an welchem Jesus Christus gestorben, und dem ganzen menschlichen Geschlecht das Heil erworben hat.“ (zitiert nach ISPHORDING 1982, S. 165).

¹⁷¹⁷ BREUER 1958, S. 37.

¹⁷¹⁸ Beispielsweise das Kreuz Christi (10. Station), ein mit den Leidenswerkzeugen gefüllter Korb (11. Station) oder eine Kanne mit Salböl (13. Station; vgl. SPRANDEL 1985, S. 52).

¹⁷¹⁹ Von theatralischer Wirkung sind die lichtgrauen Architekturprospekte der ersten und zweiten Station im Stil von Michele Marieschi und Pietro Antonio Novelli (vgl. KOSEL 1968, S. 56).

¹⁷²⁰ Vgl. KOSEL 1968, S. 56. – SPRANDEL 1994, S. 52.

¹⁷²¹ Vgl. KOSEL 1968, S. 56.

¹⁷²² Diese durch Stiche verbreiteten Kreuzwegstationen (1752) der Zisterzienserinnen-Abteikirche Oberschönenfeld haben auch Johann Baptist Enderle z. B. in Herbertshofen, Söflingen und Wettenhausen sowie Joseph Leitkrath, der nach 1776 einen Kreuzweg für die kath. Pfarrkirche St. Nikolaus in Oberndorf bei Donauwörth schuf, als Vorbilder gedient (vgl. ISPHORDING 1982, Textband, S. 160).

(Taf. 59).¹⁷²³ Vor allem die Anordnung der Figuren von Maria und Joseph links vom Kreuz sowie die Überschneidung des Schächerkreuzes am linken Bildrand verweisen darauf.

Da kompositionell mit dem Augsburger Kreuzweg vergleichbar, sind Huber auch die hochovalen Kreuzwegstationen auf den Beichtstühlen der Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen (Gz9–Gz21) zuzuschreiben.¹⁷²⁴ Aufgrund des kleineren Bildausschnitts ergeben sich eine Beschränkung auf die Hauptfiguren, eine Vernachlässigung der Neben- und Hintergrundfiguren sowie eine Überschneidung der kulissenhaften Hintergrundarchitekturen bis hin zu einem Verzicht auf dieselben. Die Figuren wirken gedrungener und sind zum Teil stärker bewegt. Anstelle der Sandfarbigkeit herrscht hier eine rostbraune Tonigkeit vor, in welche die Töne eingebunden sind.¹⁷²⁵ Zudem ist der Mantel Christi nicht Blau, wie in Augsburg, sondern Rot. Diesem ist an den Nebenfiguren ein kräftiges Blau entgegengesetzt. „Die Beleuchtung zielt z. T. auf schlaglichtartige Effekte, die an die Helldunkelwirkungen des Januarius Zick erinnern.“¹⁷²⁶

Der Kreuzweg in der 1791 von Huber freskierten Pfarrkirche in Bergheim (F XVII) ist aufgrund der Signatur der ersten Station, „*J A H (ligiert) ueber pinx 1806*“ exakt zu datieren und bildet damit das letzte erhaltene Werk Hubers dieser Gattung. Bereits im Juli 1805 stand Huber diesbezüglich mit dem Hofrat von Wellenburg in Vertragsverhandlungen. Einer quitierten Rechnung vom 18. Februar 1806 ist zu entnehmen, dass Huber hierfür 104 Gulden und 30 Kreuzer bekam. In einem weiteren Schreiben vom 27. März 1806 nimmt sich der Akademiedirektor „die Freyheit Euer Wohlgeborn christlich um baldige Verabvolglaßung der so hart verdienten Bezahlung gehorsamst zuersuchen“, da ihn „so große Quartierlasten, Extra Steuern von nicht geringem Belang, und überhaupt der Drang der Zeit und Narungs Abgang bemüßigten, Euer Wohlgeborn beschwerlich fallen zumüßen“¹⁷²⁷.

¹⁷²³ Diesen Kreuzweg bereitete Bergmüller in einer Serie von vierzehn Zeichnungen (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30351 Z bis 30365 Z) vor. Siehe AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 130 ff. mit Abb.

¹⁷²⁴ Im Vergleich mit den beiden Kreuzwegen in Augsburg St. Michael und Bergheim fehlen hier die Stationen der Kreuzigung sowie der hl. Helena. Nach Habel bildet die Kreuzigungsgruppe von Ignaz Wilhelm Verhelst am Hochaltar die 14. Station (vgl. HABEL 1971, S. 403). Im Allgemeinen besteht eine große Ähnlichkeit mit dem Kreuzweg (1772) von St. Michael in Augsburg. Mit Ausnahme der Fälle Christi unter dem Kreuz, die sich völlig unterscheiden, wurden die Kompositionen, unter Berücksichtigung und Anpassung an das kleinere Format, vereinfacht und reduziert.

¹⁷²⁵ Davon treten nur das Weiß des Christusgewandes und das kühle Blau hervor (vgl. SPRANDEL 1985, S. 76).

¹⁷²⁶ SPRANDEL 1985, S. 76.

¹⁷²⁷ Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202, Blaue Mappe, Bittschreiben Hubers vom 27. März 1806.

Im Gegensatz zum mehr als dreißig Jahre früher entstandenen Augsburger Kreuzweg sind die Szenen in hochovale Rahmen (ähnlich wie in Pfaffenhausen) eingefügt.¹⁷²⁸ Insbesondere die Stationen acht und zehn bis fünfzehn zeichnen sich durch eine eindeutige Verwandtschaft mit dem Kreuzweg von Göz aus (Taf. 55–57).¹⁷²⁹ Dagegen ist bei der ersten, fünften, sechsten und neunten Station eine eindeutige Anlehnung an den Kreuzweg der Pfarrkirche St. Martin in Erbach (1755) von Bergmüller festzustellen (Taf. 58)¹⁷³⁰, während für die Stationen zwei, drei, vier und sieben keine eindeutigen Vorlagen zu bestimmen sind.¹⁷³¹

Die Bilder kennzeichnet ein kühles Kolorit mit Farbakzenten in Rot und Blau. In der rot-blauen Christusgewandung scheint Huber der Farbgebung von Göz' Oberschönenfelder Kreuzweg (1752) zu folgen und unterscheidet sich darin von seinen beiden älteren Kreuzwegfassungen. Die Figuren sind, wie in Pfaffenhausen, weit in den Bildvordergrund gerückt und auf einer schmalen Handlungsbühne in bildparallelen Reliefschichten angeordnet. Die überlängten Figuren haben zu einer beruhigten Form gefunden, die Gewänder haben an Volumen verloren, liegen enger an den Körpern an und verleihen den Gestalten einen geschlosseneren Umriss. Die Bewegungen sind erstarrt und selbst bei den Schergengestalten wurde auf jede Dramatik verzichtet. Vielmehr wird der sentimentale Bezug zum Betrachter gesucht. So blickt z. B. Christus steif aufgerichtet und mitleiderregend in der sechsten Station auf Veronika herab.¹⁷³²

WEITERE RELIGIÖSE DARSTELLUNGEN

Neben den Altarbildern und Kreuzwegstationen sollen einige religiöse Gemälde punktuell noch gewürdigt werden. Einzigartig in Hubers Œuvre sind die beiden

¹⁷²⁸ Die Berghheimer Version unterscheidet sich in den Stationen eins bis zehn völlig von der Augsburger, dagegen sind die Stationen elf bis fünfzehn überwiegend ähnlich.

¹⁷²⁹ Eindeutige Motivübernahmen sind in der Bildanlage des nach rückwärts gewandten, vorwärts schreitenden Christus (Station 8), der Hauptgruppe (Station 10), in der um 180 Grad gedrehten Bildanlage (Station 11), in der Kreuzaufstellung (Station 12, wobei das Kreuz Christi gedreht ist) sowie in der spiegelbildlichen Bildanlage (Station 13 und 14, jedoch ohne die Johannesfigur bei ersterer) nachzuweisen.

¹⁷³⁰ Bei der ersten Station insbesondere in der Diagonalen, in welcher der gefesselte Christus von einem Soldaten eine Treppe heruntergestoßen wird. Ebenso wie bei Bergmüller stehen Pilatus und sein Gefolge links im Hintergrund auf einem Balkon. Die Kompositionen der fünften und sechsten Stationen dagegen stimmen mit Bergmüllers Zeichnung in der Figurenkomposition überein (jedoch Station 5 mit Ausnahme des Reiters im Hintergrund, dagegen Station 6 bis hin zur rechts im Hintergrund aufragenden Pyramide). Die Komposition der neunten Station ist im Vergleich zu Bergmüllers siebter Kreuzwegstation auf die Hauptfiguren reduziert.

¹⁷³¹ Jedoch erinnert Station 2 in der aufrechten Haltung Christi an Bergmüllers Komposition. Die Konzeption der Hauptgruppe von Station 3 ist spiegelbildlich ebenfalls an Bergmüller angelehnt sowie bereits in Pfaffenhausen vorgebildet.

¹⁷³² Vgl. SPRANDEL 1985, S. 103. „Formgebung und Ausdrucksgehalt äußert bereits jene Merkmale, die der christlichen Bildkunst des 19. Jahrhunderts eigen sind. Der Weg zur religiösen Bildkunst der ‚Nazarener‘ ist bereitet.“ (SPRANDEL 1985, S. 103).

Fastenbilder mit den japanischen Märtyrern (G7) und der Predigt des hl. Franziskus vor dem Sultan (G8; beide 1766) in der kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Hilf in Klosterlechfeld. Die beiden mit „gewandtem Pinsel“¹⁷³³ gemalten Leinwandbilder dienen während der Fastenzeit der Verdeckung der Reliquienschreine der heiligen Severus und Felix auf den Seitenaltären.¹⁷³⁴ Diese im Vergleich zu den Hochaltarblättern kleineren Gemälde zeichnen sich durch einen Figurenreichtum sowie eine kleinteilige, detaillierte Darstellungsweise aus. Die für das Frühwerk charakteristischen schlanken, zierlichen Figuren sind in reich drapierte, voluminöse Gewänder gehüllt. Innerhalb symmetrischer Bildanlagen dienen vorgezogene, silhouettenartig erscheinende Figurengruppen der Betonung der Hauptszene. Damit in Verbindung erscheint der für Huber typische rote Farbakzent an der linken Repoussoirfigur (ähnlich wie bei G1 und G2). Von dem mit dunklen Brauntönen vermischten goldgelben Gesamtton heben sich stumpfe Töne ab. Die Franziskuspredigt ist aufgrund der erstmaligen Darstellung eines Architekturraumes mit rahmendem, draperieumschlungenem Säulenmotiv innerhalb des Tafelbildœuvres von besonderer Bedeutung.¹⁷³⁵

Im Refektorium der Augsburger Benediktinerabtei St. Stephan hängen die als Pendants gestalteten Gemälde der Fußwaschung Christi (G30) und der Taufe Jesu am Jordan (G31).¹⁷³⁶ Während sich die beiden figurenreichen Kompositionen in der Erschließung des Bildraumes unterscheiden, ist der Bildaufbau von einer symmetrischen Figurenanordnung sowie einer Hervorhebung der Hauptgruppe im Zentrum des Vordergrundes durch seitliche, nach vorn gerückte Figuren bestimmt. Darüber hinaus zeichnen sie sich durch eine schlaglichtartige Beleuchtung, mit Konzentration auf die

¹⁷³³ LINS 1916/19, S. 41.

¹⁷³⁴ Thematisch dürfte das Märtyrerbild dem linken Seitenaltar, dessen Mittelbild den hl. Franz Xaver, den Begründer der christlichen Mission in Japan in Verehrung des Kruzifixes zeigt, zuzuordnen sein (vgl. SPRANDEL 1985, S. 34).

¹⁷³⁵ Dabei dienen Architekturversatzstücke zur Hervorhebung der Hauptpersonen (vgl. SPRANDEL 1985, S. 34 ff.). Das seitlich rahmende, draperieumschlungene Säulenmotiv ist typisch für Huber (z. B. F VII, EB2–4; F XXIII, EB2; F XXIV, B).

¹⁷³⁶ Einem Vermerk auf dem Inventarblatt der Benediktinerabtei St. Stephan ist zu entnehmen, dass die kath. Kirche in Langweid der Vorbesitzer dieser beiden Gemälde war. In diesem Zusammenhang ist auf die Gemälde des Letzten Abendmahls (Gz7) und der Fußwaschung Christi (Gz8) in der Langweider Vituskirche zu verweisen. Eine Gegenüberstellung der beiden Fußwaschungsszenen zeigt, dass die Kompositionen völlig übereinstimmen. Die Langweider Version scheint lediglich auf der linken Seite beschnitten, die profilansichtige Apostelfigur am Bildrand fehlt. Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob in dem Langweider Gemälde der entsprechende Entwurf oder vielleicht auch eine verkleinerte Kopie des nach Augsburg verkauften Bildes überliefert ist. Zudem muss auch ungeklärt bleiben, ob es sich ursprünglich um einen Zyklus von drei Gemälden (Abendmahl, Fußwaschung Christi und Taufe Jesu am Jordan) handelte.

Hauptgruppe, aus.¹⁷³⁷ Darin sind sie dem Hofener Franziskusbild (G36) zu vergleichen. Aus dem ins Dunkelbraun gehenden Gesamtton sticht links im Vordergrund jeweils Karminrot (neben Hellgrün in der Fußwaschung und Hellblau in der Taufe Christi) hervor. Die Figuren sind verhalten bewegt und von statuarischem Charakter, die Gewänder betonen deren Körpervolumen. In der Malweise ist eine Betonung der plastischen und zeichnerischen Werte bestimmend.¹⁷³⁸ Neben diesen stilistischen Merkmalen verweisen auch diverse Bildmotive in die Schaffensphase um 1775–80.¹⁷³⁹

Von besonderer Bedeutung sind die beiden alttestamentarischen Darstellungen von Samson und Delila (G45) sowie Samsons Rache (G46).¹⁷⁴⁰ Das 1788 in der neunten öffentlichen Ausstellung der Augsburger Stadtakademie ausgestellte Gemälde Simson und Delila wurde von den Zeitgenossen gerühmt. Wagenseil betonte, dass in diesem Gemälde „die weibliche Figur soviel Anmuth (atmet), daß es sich nicht genug beschreiben läßt“.¹⁷⁴¹ Diese beiden als Pendants angelegten Gemälde nehmen innerhalb des Huber'schen Œuvres aufgrund ihrer alttestamentarischen Thematik eine Sonderstellung ein. Während auf dem ersten Gemälde Samson, seiner Haare und damit der Kraft beraubt, von den Philistern gefangen genommen wird, ist auf dem Gegenstück seine wiedererlangte Kraft durch das Zerschlagen der Säulen des Dagon-Hauses und damit der bevorstehende Zusammensturz und der Tod aller verbildlicht. Beide Kompositionen sind von einem extremen Hell-Dunkel und scharfen, klaren Figurenumrissen geprägt. Das Licht fällt von links auf die Hauptfigur und deren Antagonisten und bleibt auf den Vordergrund beschränkt. Die Einzelformen sind von einer sorgfältigen, detaillierten Durchzeichnung und Feinmalerei geprägt, wodurch diese klar und bestimmt hervortreten. Die plastische Körperauffassung ist von antikischem Gepräge, deren gründliche zeichnerische Durchbildung zeugt von einem intensiven Aktstudium.

¹⁷³⁷ „In der Lichtwirkung kommt ein Rembrandtsches Helldunkel zum Ausdruck, das in der Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr geschätzt war.“ (SPRANDEL 1985, S. 59).

¹⁷³⁸ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 57 ff.

¹⁷³⁹ Diesbezüglich verweist die Deckenampel auf das Pfaffenhausener Apostelmahl (G29) sowie die auf dem Boden sitzende Rückenfigur mit rotem Gewand der Christustaufe an die weibliche Rückenfigur mit Kind von Wiesensteig (F VIII, A) und Langweid (F IX, A). Darüber hinaus ähnelt die Judasgestalt in der Physiognomie ihren Namensvettern der Abendmahlsdarstellungen, z. B. in Trugenhofen (F X, A).

¹⁷⁴⁰ Die beiden bei Sprandel unerwähnten Gemälde sind 1993 im Kunsthandel aufgetaucht und wurden versteigert. Die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg verfügen über Fotografien derselben.

¹⁷⁴¹ WAGENSEIL 1788, S. 399.

Zum Abschluss sei noch das Huber zugeschriebene Gemälde Abraham und die drei Engel (Gz4) in der Wallfahrtskirche auf dem Kobel bei Westheim angeführt. Vermutlich handelt es sich dabei um eine Stiftung der Familie von Langenmantel, deren Wappen sich auf der Schuhsohle Abrahams findet.¹⁷⁴² Für dieses Gemälde konnte Karl Kosel eine im Jahr 1967 neu entdeckte Ölskizze als Entwurf identifizieren und schrieb beide Johann Joseph Huber zu.¹⁷⁴³ Rechts im Vordergrund kniet Abraham in anbetender Haltung tief gebeugt gegenüber von drei Engeln. Diese erscheinen auf einer diagonal in den Bildraum hineinragenden Wolke. Akzente sind in Rot an Abrahams Mantel sowie in Blau am Engelsgewand gesetzt. Diese beiden Farbakzente werden durch Altgold im Hemd Abrahams, das am Engelsgewand wiederkehrt, bereichert. Das von links oben einfallende Licht fällt auf Abraham und den profilansichtigen Engel und bleibt auf den Bildvordergrund beschränkt. „Vor allem in der brillanten Farbgebung erweist sich Hubers persönliche schöpferische Leistung.“¹⁷⁴⁴ Entgegen einer seitenverkehrten Übernahme der Komposition gleichen Themas (1725/26) im erzbischöflichen Palast zu Udine von Giovanni Battista Tiepolo,¹⁷⁴⁵ entspricht sie vielmehr einem Gemälde gleichen Themas von Antonio Balestra respektive einem Kupferstich von Pietro Rotari (Taf. 60).¹⁷⁴⁶ Huber folgt der Komposition Balestras bzw. Rotaris vom Querformat bis in Details, gab lediglich dem vorderen Engel noch einen Stab in die Hand.

¹⁷⁴² Vgl. NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 364. 1602 ließ Karl von Langenmantel auf Westheim auf dem Kobelberg eine getreue Kopie der Casa Santa von Loreto errichten, welche heute den Chor der Wallfahrtskirche mit Deckenfresko von Huber (F XXI) bildet. Leopold Ignaz von Langenmantel veranlasste 1728 einen Langhausneubau sowie Wolfgang Anton von Langenmantel 1758 einen Beichtkapellenanbau u. a.

¹⁷⁴³ Vgl. KOSEL 1967 und DERS. 1968. Siehe Werkkatalog Ölskizzen, zugeschriebene Werke, ÖS-Gz4. Die Ausführung stimmt mit dem Entwurf im Wesentlichen überein, wurde jedoch vom Hoch- auf das Querformat umgestellt. Zudem ist Abraham auf der Ölskizze, die am linken Rand beschnitten zu sein scheint, nicht ganz so tief vorgebeugt.

¹⁷⁴⁴ KOSEL 1968, S. 59. Im Verhältnis des Scharlachrots als Hauptfarbe im Vordergrund zu den Blau- und Grüntönen des Hintergrundes ist eine deutliche Abhängigkeit von Tiepolos Kreuztragung in Sant' Alvise (um 1740) festzustellen. Noch klarer ist der Einfluss von Tiepolos Hauptdeckengemälde, die Jungfrau reicht dem hl. Simon Stock das Skapulier, in der Scuola dei Carmini in Venedig fassbar. In diesem Werk bildet Tiepolo vor allem den räumlichen Charakter der Blau- und Grüntöne aus. An diese Werke knüpft Huber in seinem Abrahamgemälde an (vgl. KOSEL 1967, S. 37 und DERS. 1968, S. 54).

¹⁷⁴⁵ Vgl. KOSEL 1967, S. 37 und DERS. 1968, S. 53.

¹⁷⁴⁶ Öl auf Leinwand, 190 x 270 cm, 1717, Pfarrkirche S. Giustina in Palazzolo di Sona (Verona) bzw. Kupferstich, 13,5 x 19,9 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, Vol. 36, 7541. Diese Komposition kehrt im Hochformat sowie um einen Engel reduziert als Illustration des Besuchs der zwei Engel bei Loth als Stichkopie in Philipp Andreas Kilians Bilderbibel AT 9 „Hospitalitas Lothi (...) Ant. Balestra pinx.“ wieder (vgl. MICK, ERNST-WOLFGANG: *Joannes Holzer 1709–1740*, in: *Cultura Atesina* XIII 1959, S. 39 mit Abb. 155).

2.1.2 Profane Darstellungen

Die profanen Darstellungen umfassten Allegorien, Genrebilder, Landschaften sowie vereinzelt Porträts und Themen aus der Mythologie. Mit solchen Gemälden war Huber regelmäßig – insbesondere in den Jahren, in welchen er das Amt des katholischen Direktors bekleidete (1784–1812) – an der jährlich stattfindenden Ausstellung der Augsburger Stadtakademie beteiligt, wie die „Nachrichten an das Augsburgerische Publikum“ dokumentieren und präsentierte dem kunstinteressierten Publikum seine aktuellen Werke.¹⁷⁴⁷ Jedoch ist das Gros dieser Gemälde heute zerstört oder verschollen.¹⁷⁴⁸ Zu den wenigen erhaltenen zählen vier Jahreszeitenallegorien (um 1780) sowie die Allegorie des Herbstes (zw. 1780–90).

Die Allegorien der vier Jahreszeiten (G37–G40) – vermutlich ehemalige Supraporten eines Festsaaes¹⁷⁴⁹ – sind symmetrisch aufeinander bezogene Gemälde mit der Darstellung von Frühjahr und Sommer sowie Herbst und Winter.¹⁷⁵⁰ Dabei werden die Jahreszeiten durch allegorische Gestalten (Frühjahr Flora, Sommer Ceres, Herbst Bacchus, Winter Janus) versinnbildlicht. Zudem sind den Allegorien Putten mit Schmetterlingsflügeln beigegeben, die durch ihre Attribute und Handlungen die Jahreszeiten ausschmücken. Die Figuren sitzen, diagonal in den Bildfeldern angeordnet, auf Wolken. Dieser bildparallelen Figurenanordnung entsprechen (mit Ausnahme von Bacchus) die profilansichtig wiedergegeben Köpfe. Die aufrechte Sitzhaltung von Flora war beim hl. Michael des Osterbacher Hochaltarblattes (G11) vorgebildet sowie das in schräger Achse über der Allegorie schwebende Puttenpaar in ähnlicher Weise im Violauer Dreikönigsbild (G2) und im Osterbacher Michaelsbild anzutreffen ist. Dagegen war die rechte Puttengruppe des Janusbildes im Deubacher Aloysiusbild (G6) ähnlich angeordnet. „In der Malweise fallen die weichen, verfließenden Übergänge zum Grund“¹⁷⁵¹ sowie in der Figurenbildung eine sorgfältige zeichnerische Durchbildung der

¹⁷⁴⁷ Siehe die „Nachrichten an das Augsburgerische Publikum, die öffentliche Ausstellung verschiedener Kunstarbeiten und jährliche Austheilung der Preiße bey der alten Stadt-Akademie, und der mit derselben zu Ermunterung der Künste verbundenen Privat-Gesellschaft“, welche von 1780 bis 1808 erschienen (SuStB Augsburg, Sig. 4° Aug 972). Denzufolge war Huber mit den Gemälden Elsbeth Rehlinger bei der Hexe (1784), einer niederländischen Knabenleseschule sowie einer niederländischen Mädchennähschule (1785), eines wandernden Invaliden sowie eines wandernden Soldatenweibes mit ihren Kindern (1789), zwei Tierstücken, einem Porträt (1793) sowie Diana und Intemion (1806) daran beteiligt.

¹⁷⁴⁸ Unter den verschollenen und zerstörten, undatierten Gemälden sind vier Kabinettstücke mit Landschaften, Figuren und machfaltigen Malergedanken, eine Landschaft mit Bauer, der Kühe und Geisen herumtreibt, Aurora und Cephalus sowie ein tüchtiges Genrebild, das eine Gütervermessung zeigt, anzuführen. Siehe Werkkatalog Ölgemälde, verschollene und zerstörte Werke.

¹⁷⁴⁹ Vgl. DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 106 f.

¹⁷⁵⁰ Ceres und Flora sowie Bacchus und Janus sind spiegelbildlich angelegt; so sind Flora und Bacchus nach links gewandt, Ceres und Janus nach rechts.

¹⁷⁵¹ SPRANDEL 1985, S. 65.

Körper, Gesichter und Gewänder auf. Dabei entspricht „die Ebenmäßigkeit in der Gestaltung des Jünglingsaktes bei Bacchus und dessen antikisierende Gesichtsbildung (...) dem Schönheitsideal der klassischen Antike, das Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann in deren theoretischen Schriften gefordert hatten.“¹⁷⁵² Die Gewänder zeigen schön gefaltete, großflächige Drapierungen von plastischer Fülle, lediglich die rokokohaft anmutende Ceres umhüllt eine reicher bewegte Draperie. In der Umrissbildung strebt Huber nach einer geschlossenen Kontur.¹⁷⁵³ Die Allegorien beherrscht ein warmer dunkler Brauntönen, von welchem sich im kühlen Kolorit die Gewandfarben in Weiß mit Rot, Blau, Braungelb und Grün sowie in zahlreichen Abstufungen derselben absetzen. Daraus ergibt sich ein Kontrast von warmer brauner Tonigkeit zu den kühlen, fein nuancierten Gewandfarben. Das Inkarnat ist in rotbraunem Ton gehalten sowie bei den weiblichen Figuren ins Weiß gebrochen. Das von links einfallende Licht konzentriert sich auf die Hauptfiguren, wobei die Putten im Vordergrund im Halbschatten stehen und sich silhouettenhaft vor dem beleuchteten Mittelgrund abheben.¹⁷⁵⁴

Daneben hat sich in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg eine weitere Allegorie des Herbstes (G47) erhalten. Bei dieser Grisaillemalerei handelt es sich um die Nachahmung eines Marmor- oder Alabasterreliefs, welches sich ursprünglich als Supraporte in dem Haus Heilig-Kreuz-Straße 16/II (F 376) in Augsburg befand.¹⁷⁵⁵ Im Gegensatz zur Versinnbildlichung der Jahreszeit durch eine allegorische Gestalt wird diese hier durch fünf Putten mit Früchtekorb und Trinkbechern symbolisiert. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei ebenfalls um den Herbst einer ehemaligen Jahreszeiterie handelt. Die Putten sind von draller Plastizität und jenen der Dorfener Altarblätter (G41, G42) ähnlich. Die Darstellung bestimmt eine sorgfältige zeichnerische Durchbildung der Körper und Gesichter, wobei „das plastisch weiche Gefühl des Spätbarocks (...) unmittelbar ins Malerische“¹⁷⁵⁶ übergeht.

Innerhalb seiner mehr als fünfzig Jahre umfassenden Wirkungszeit und des dabei entstandenen umfangreichen Œuvres ist auch eine Tätigkeit Hubers als

¹⁷⁵² SPRANDEL 1985, S. 65.

¹⁷⁵³ Die Umrissbildung bei Bacchus und Janus ist offen, während Huber in den Gestalten der Flora und Ceres die geschlossene Kontur eines Dreiecks anstrebt.

¹⁷⁵⁴ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 60 ff.

¹⁷⁵⁵ Das Gemälde ist aufgrund der Imitation eines steingehauenen Reliefs als Teil der Raumarchitektur zu betrachten.

¹⁷⁵⁶ Amtsblatt der Stadt Augsburg, Nr. 37 vom 14.9.1951, S. 171 f.

Theaterdekormationsmaler zu verzeichnen. Huber malte 1776 „das neue Theater in Jacober Vorstadt, mit dem dabei befindlichen schätzbaren Deckenstücke“¹⁷⁵⁷ (Fv VIII). Darüber hinaus fertigte er neben dem Frontispiz verschiedene „Szenenbilder, welche durch Koulissen, Sophiten und eine Hintergardine gebildet werden“¹⁷⁵⁸. Diese Szenenbilder umfassten einen Saal, Stadt, Wald, Garten, Zimmer und ein Gefängnis (Gv4). Allein hierfür erhielt Huber 900 Gulden.¹⁷⁵⁹ Über zwanzig Jahre später wurde Huber erneut für das Komödienhaus am Lauterlech tätig. Im Jahre 1800 malte er einen Vorhang, „die allgemein belobte Gardine mit Amor und den drey Grazien“¹⁷⁶⁰ (Gv48). Am 11. Oktober 1800 sind in den Theaterrechnungen 138 fl. 8 kr. für „den Vorhang im Theater zu mahlen“ sowie 22 fl. 20 kr. „für Leinwand zum Vorhang“ verzeichnet.¹⁷⁶¹ Auch der Vorhang existiert heute nicht mehr, nur eine Kopie desselben. Diese wurde unter Direktor Karl Beurer von Galerieinspektor Andreas Eigner im Jahre 1841 angefertigt.¹⁷⁶²

Die drei Grazien sollen nach einem Kupferstich zu Wielands Werken gemalt sein.¹⁷⁶³ Gemeint ist das Titelblatt zu dem Buch „Die Grazien“, gestochen von Geyser nach einer Zeichnung von Adam Friedrich Oeser. Jedoch gibt es, abgesehen von dem Motiv der Amor in einem Blumenkorb tragenden Grazien, keine Ähnlichkeiten. Zudem ist auch der Inhalt der Darstellung ein anderer. „Die Szene auf dem Titelblatte ist wohl so zu deuten, daß die Grazien mit dem Amorknaben dem Dichter ein Denkmal errichten.“¹⁷⁶⁴ Zu diesem Zwecke trägt eine der Grazien das ovale Bildnis des Dichters, um es in den Rahmen über dem Denkmalpodest einzufügen.

Die dargestellte Szene stammt, wie Freiherr von Seida und Landensberg richtig bemerkt, aus dem dritten Buch der Grazien von Christoph Martin Wieland.¹⁷⁶⁵ Die drei Grazien

¹⁷⁵⁷ STETTEN 1779, S. 356. Neben dem Plafond wiesen auch die Rampen der Ränge einen Freskenschmuck auf (vgl. ENDRÖS 1942/43, S. 209). Huber hatte auch die Bemalung des Amphitheaters auf Leinwand und der Logen auf Holz vorgenommen (ENDRÖS 1942/43, S. 207).

¹⁷⁵⁸ SEIDA UND LANDSBERG O. J., S. 820.

¹⁷⁵⁹ In den Akten zum Neubau des Komödienhauses hat sich von Huber ein „Überschlag eines zuerichtenden Theaters Amphitheaters und anderen Verzierungen betreffend“ (StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 3, Nr. 12/2) erhalten. Entgegen des Angebots, welches „frontispicium 300 fl / ein Saal 200 fl / eine Statt 200 fl / ein Wald 200 fl / ein Garthe 200 fl / ein Lager 100 fl / ein Zimer 100 fl. / ein Gefängnis 100 fl.“ vorsah, blieb die Lager-Kulisse unberücksichtigt.

¹⁷⁶⁰ HUBER 1817, S. 359.

¹⁷⁶¹ StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr.3, Nr. 5 (de 1800 und 1803. Theater-Rechnungen).

¹⁷⁶² Vgl. WITZ 1876, S. 96. Die Vorhangkopie von Andreas Eigner, Tempera auf Leinwand, 372 x 220 cm, befindet sich in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv. Nr. 8192.

¹⁷⁶³ Vgl. LIPOWSKY 1810, S. 131. – WIELAND, CHRISTOPH MARTIN: *Die Grazien*, Leipzig 1770.

¹⁷⁶⁴ SPRANDEL 1985, S. 99.

¹⁷⁶⁵ „Die 3 Charitinnen, die um die Abendzeit ausgegangen waren Blumen zu holen, um das Lager ihrer vermeintlichen Mutter Lycenion zu bekränzen, tragen den kleinen Gott der Liebe, den sie ganz arglos auf den mit Blumen gefüllten Korb gesetzt haben, lachend und scherzend nach Hause. (...) Im Hintergrunde

sind in einer engen Gruppe in tänzerischer Bewegung wiedergegeben. Die äußeren Mädchen heben einen Korb empor, in welchem der Amorknabe sitzt, während die von der linken Grazie umfasste mittlere Figur über ihre linke Schulter herabblickt. Die fließenden, am Saum vereinzelt aufwallenden Gewänder mit den parallel gelegten Falten unterstützen den Eindruck der schwingenden Leichtigkeit und der tänzerischen Grazie.¹⁷⁶⁶

Freiherr von Seida und Landensberg, welcher die Gardine Hubers aus persönlicher Anschauung kannte, hob „die mit einer frischen Färbung und vieler Anmut dargestellte Szene“¹⁷⁶⁷ hervor. Zudem bewunderte er die Gestaltung der Grazien, indem er betonte, „sie sind mit einem leichten reizenden Gewande bekleidet, machen ein schönes Ganzes, und haben den ihnen gebührenden Ausdruck und Würde.“¹⁷⁶⁸ Auch die Landschaft, die „für die Wirkung des Ganzen sehr schicklich gewählt und ausgeführt“¹⁷⁶⁹ ist, erwähnt er lobend. „Bezeichnend ist die Verwendung der Begriffe Anmut, Schicklichkeit, gebührender Ausdruck und Würde, die für die Wirkung des Kunstwerks jetzt eine ebenso wichtige Rolle spielen, wie für dessen Gestaltung die richtige Zeichnung.“¹⁷⁷⁰

2.2 Druckgraphik

Augsburg war im 18. Jahrhundert nicht nur ein Zentrum der Fresko- und Tafelbildmalerei, sondern auch durch die Veröffentlichung von Radierungen und Stichfolgen bedeutender Meister (z. B. Bergmüller, Holzer, Baumgartner und Göz) durch große Verlage zu einem süddeutschen Mittelpunkt der Graphik geworden. Dadurch fanden die Werke der Augsburger Meister über den süddeutschen Kreis hinausgehend, in weiten Teilen Europas starkes Interesse und große Anerkennung. Auch Johann Joseph Huber betätigte sich als Radierer und Kupferstecher sowie Zeichner von Kupferstichvorlagen.

Der Aufsatz „Johann Joseph Anton Hueber als Radierer“ von Albert Hämmerle aus dem Jahre 1925 bildet die erste wissenschaftliche Beschäftigung mit der Tätigkeit Hubers als Radierer. Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht Hubers einziges eigenhändiges

erblickt man eine arkadische Gegend mit einem von Pappeln überschatteten Bache.“ (SEIDA UND LANDENSBERG O. J., S. 820).

¹⁷⁶⁶ Vgl. SPRANDEL 1985, S. 99 ff.

¹⁷⁶⁷ SEIDA UND LANDENSBERG O. J., S. 820.

¹⁷⁶⁸ Ebenda.

¹⁷⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁷⁰ SPRANDEL 1985, S. 102.

graphisches Werk, die Blätter der vier Erdteile. Der Aufsatz schließt mit der erstmaligen Erfassung und Charakterisierung dieser Radierungen.

HUBER INVENTIT ET SCULPSIT

Unter seinen eigenhändigen Werken ragen die „vier kräftig und malerisch radierte[n] Blätter: Die vier Weltteile, in vier Kostümfiguren“¹⁷⁷¹ (D1–D4) hervor. Diese Radierfolge ist bereits bei Georg Christoph Kilian (1709–1781) – welcher diese in seinem Verlag herausgab – erwähnt und gilt daher als Jugendarbeit Hubers.¹⁷⁷² Dabei handelt es sich um „malerisch aufgefasste Blätter in dünnen geschwungenen Rocaillerahmen von querrrechteckigem Format“¹⁷⁷³. Die vier Weltteile werden durch je zwei allegorische Kostümfiguren versinnbildlicht. Dabei ist jeweils eine weibliche Brustfigur (mit Ausnahme von Afrika) jeweils im Vordergrund schräg ins Bild gesetzt, zu der ein tiefer liegender Kopf einer Nebenfigur in Kontrast steht. Die landschaftlichen Hintergründe füllen Buschwerk und Abbreviaturen von Zelten sowie auch Architekturversatzstücke (z. B. einer Pyramide in Asien). Zusätzlich verweisen Tierköpfe, als obere Mittelmotive der ornamentalen Umrahmung, auf die Fauna des jeweiligen Erdteils. Daneben zieren die Weltteil-Bezeichnungen den freien Platz rechts neben den Tiersymbolen. Hämmerle zufolge sind diese Blätter „noch unter dem Einflusse seiner beiden Lehrer Bergmüller und Göz entstanden“¹⁷⁷⁴. Dabei erkennt er in der temperamentvollen, flotten Strichführung den Einfluss von Göz und in der Rembrandt’schen Licht-Schattenwirkung den Bergmüllers. Auch die „ornamentalen Umrahmungen im Stile des reifen Rokoko“¹⁷⁷⁵ sind auf diesen Einfluss zurückzuführen. Das sich in diesen Blättern dokumentierende „reife technische Können“¹⁷⁷⁶ lässt vermuten, dass Huber bei seinem Lehrer Göz und unter dessen Namen verschiedentlich Radierungen gefertigt hat.¹⁷⁷⁷ Mit dieser Radierfolge rückt Huber „an eine beachtenswerte Stelle im Rahmen der deutschen Peintre-Graveurs des 18. Jahrhunderts – speziell jenes kleinen Künstlerkreises um Holzer, dem wir so reizvolle Radierungen des bayerisch-schwäbischen Rokoko verdanken.“¹⁷⁷⁸

¹⁷⁷¹ NAGLER 1924, S. 159. – Vgl. auch SEUBERT 1878, S. 259. Diese sind „die einzigen bekannten Radierungen“ (HÄMMERLE 1925, S. 129) Hubers. Dagegen sind bei Thieme/ Becker noch die Radierungen der vier Elemente nach eigener Erfindung erwähnt (vgl. THIEME/ BECKER 1924, S. 14).

¹⁷⁷² KILIAN O. J., S. 15 und 90.

¹⁷⁷³ SPRANDEL 1985, S. 103.

¹⁷⁷⁴ HÄMMERLE 1925, S. 129.

¹⁷⁷⁵ Ebenda.

¹⁷⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷⁷ Vgl. HÄMMERLE 1925, S. 129. – SPRANDEL 1985, S. 103.

¹⁷⁷⁸ HÄMMERLE 1925, S. 129.

HUBER INVENIT ET DELINEAVIT

Dagegen ist eine größere Anzahl von graphischen Blättern erhalten, die bezeugt, dass neben Johann Georg Hertel (gest. nach 1760), Johann Elias Haid (1739–1809), Johann Baptist (1712– nach 1787) und Joseph Sebastian (um 1700 –1768) Klauber sowie auch Philipp Andreas Kilian (1714–1759) nach Zeichnungen von Huber stachen. Die bei Thieme/ Becker erwähnten Blätter, die „J. A. Fridrich (wohl d. J.)“¹⁷⁷⁹ (1714–1779) nach ihm gestochen haben soll, sind nicht bekannt. Jedoch hat sich keine dieser als Stichvorlagen dienenden Zeichnungen Hubers überliefert.¹⁷⁸⁰

In das Jahr 1779 datiert der große Wappenkalender für das Bistum Basel (Dn1), der im Verlag der Gebrüder Klauber gestochen wurde („*Joan Hueber invenit et delin. Klauber sc.*“).¹⁷⁸¹ Das Kalenderblatt zeigt die klassische, dreiteilige Aufteilung – mit einem Triumphbogenmotiv als rahmendes Gerüst für das Kalendarium im Zentrum, das im oberen Teil von einer Himmelsglorie sowie im unteren von einer Stadtansicht begleitet wird. Dabei ist das von Wappenleisten gerahmte Kalenderfeld selbst relativ klein; jedes Jahr konnte der neue Kalender aufgeklebt werden. Dieses Kalenderblatt entstand unter Bischof Friedrich von Wangen (1775–82), wurde nachweislich noch im Jahre 1791 von Fürstbischof Josef Sigismund von Roggenbach (1782–94) verwendet. Ebenso wie der Kalender so war auch das von Engeln präsentierte Medaillon mit dem Bildnis des Bischofs im Zentrum des oberen Teils austauschbar.

¹⁷⁷⁹ THIEME/ BECKER 1924, S. 14.

¹⁷⁸⁰ Beispielsweise erhoffte sich Christoph Thomas Scheffler in Augsburg ein „sicheres Einkommen durch »Delineations-Sachen«, womit die in Augsburg blühende Produktion von Kupferstichen gemeint war. Hier wurden von den Verlagen, etwa denen des Jeremias Wolf oder des Johann Georg Hertel nicht nur Buchillustrationen, sondern auch Bildserien in Kupferstichen und vor allem die sogenannten ornamentalen Vorlagenblätter auf den Markt gebracht. Hier fanden viele Maler im Dienste dieser Verleger ihr Auskommen. Schon bei Bergmüller, dann vor allem bei Gottfried Bernhard Göz waren die Ornamentstiche, die Thesenblätter und Illustrationen keine Nebenbeschäftigung, eher umgekehrt bildeten die vor allem in den Wintermonaten gezeichneten Vorlagen neben Leinwandbildern die Existenzgrundlage.“ (BAUER 2000, S. 51).

¹⁷⁸¹ Ebenfalls in der 1737/38 gegründeten Kunstverlegergemeinschaft von Gottfried Bernhard Göz und den Brüdern Josef und Johann Klauber Göz entstand 1740 ein Stiftswappenkalender für das Kollegiatstift Wiesensteig (siehe BILLER, JOSEF H.: *Der Wappenkalender des Kollegiatstiftes Wiesensteig von Gottfried Bernhard Göz*, in: *Ars Bavarica*, Bd. 23/24, 1981, S. 135–148 und ISPHORDING 1984, Kat. Nr. A III a 55). Auch Johann Georg Bergmüller hatte im Jahre 1720 für das Kollegiatstift St. Martin und Castulus in Landshut ein Kalenderblatt entworfen. Dieser Kalender wurde ebenso durch die oben genannte Verlegergemeinschaft Göz-Klauber verlegt (vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 70 f.).

Stichserien des Hertel-Verlages nach Vorlagen Johann Joseph Hubers

Entgegen dieses datierten Blattes schließt sich eine Reihe undatierter Werke an, insbesondere Stichserien des Hertel-Verlages¹⁷⁸² nach Vorlagen Hubers. Darunter sind die Radierfolgen der vier Temperamente (Hertel Verlags-Nr. 3), der vier Elemente (Hertel Verlags-Nr. 4) und der Allegorien von Europa und Asien (Hertel Verlags-Nr. 7) anzuführen.¹⁷⁸³ Diese nachweisbaren Stiche nach Zeichnungen Hubers umfassen acht Blätter und müssen innerhalb einer kurzen Zeitspanne entstanden sein.¹⁷⁸⁴

Der Hertel-Verlag produzierte massenweise allegorische Serien.¹⁷⁸⁵ Die verschiedensten Themen boten Anlass zu solchen Serien, die immer wieder nach neuen Entwürfen aufgelegt wurden (z. B. die Jahreszeiten allein vierzehn mal).¹⁷⁸⁶ Grundsätzlich sind bei diesen Serien jeweils vier Szenen unter einer Serien-Nummer zusammengefasst. Dabei kann zum Bild auch ein kurzer Reim (wie bei Nr. 4 und 7) treten, der seinen Inhalt verdeutlicht. Es finden sich lateinische und deutsche Zitate, wobei beide Sprachen nebeneinander vorkommen.

Die Radierfolge der *vier Temperamente* (Dnu1, Dnu2) besteht aus zwei Blättern, wobei jeweils zwei in einem Blatt zusammengefasst sind. Dabei ist der Phlegmatiker dem Melancholiker und der Sanguiniker dem Choleriker gegenübergestellt. Diese vier psychologischen Grundtypen werden durch ein allegorisches Figurenpaar versinnbildlicht. Innerhalb rahmenloser Darstellungen sind zwei Landschaften mit figürlicher Staffage nebeneinander angeordnet. Dabei bilden Bäume und Buschwerk die seitliche Begrenzung des Sanguinikers und Cholerikers, Phlegmatiker und Melancholiker werden von Architekturversatzstücken hinterfangen. Den unteren Abschluss aller Szenen bildet ein zentrales Ornament mit Attributen, die den Sinn der

¹⁷⁸² Johann Georg Hertel betrieb ab etwa 1746 einen Kupferstichhandel, war als solcher 1750 allgemein anerkannt und hatte um 1754 einen eigenen Kunstverlag, vgl. hierzu die Forschung von Ilse Wirth zur Familie Hertel, *Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken*, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg. Nachdruck München 1970, bearb. von Ilse Wirth, S. 11 ff.

¹⁷⁸³ Die Blätter der Serien Nr. 4 und 7 tragen die Bezeichnung „Hueber. inv: et del: / Joh: Georg Hertel excud. Aug. Vind.“, sowie die Blätter der Serie Nr. 3 „Hueber: del. / Joh. Georg Hertel excud. Aug. Vind.“, was normalerweise bedeutet, dass Huber Zeichnungen als Vorlagen geliefert hat. Die Serie von drei Blatt mit den fünf Sinnen (Hertel Verlags-Nr. 50) wurde von Sprandel fläschlicherweise Huber zugeschrieben, sie ist jedoch aufgrund der Signatur „F. F. Hueber invenit“ in der Kartusche des Titelblattes nicht für Johann Joseph Huber in Anspruch zu nehmen (vgl. SPRANDEL 1985, S. 104 f., 122).

¹⁷⁸⁴ Diese tragen die Seriennummern 3, 4 und 7. Jedoch entspricht die Seriennummerierung nicht der tatsächlichen Abfolge der Entstehung, vielmehr wurden ausgewählte Themen an die verschiedenen Entwerfer zur Bearbeitung vergeben (vgl. MATSCHE-VON WICHT 1977, S. 49).

¹⁷⁸⁵ Siehe Bd. 2, 3 und 4 der Hertelproduktion im Kupferstichkabinett der Staatsgalerie Stuttgart.

¹⁷⁸⁶ Darunter auch die vier Elemente nach französischen Malern sowie nach Zucchi, Amigoni und Baumgartner (Nr. 111, 289, 86 und 16), die vier Temperamente nach Haid und Klauber (Nr. 40, 280) sowie die vier Erdteile nach Sigrist, Rösch, Baumgartner und Amigoni (Nr. 19, 24, 27 und 94), vgl. MATSCHE-VON WICHT 1977, S. 53 f.

Darstellungen erläutern.¹⁷⁸⁷ Während die Szenen des ersten Blattes (Sanguiniker und Choleriker) in seitenverkehrter Symmetrie aufeinander bezogen sind, sind jene des zweiten Blattes (Phlegmatiker und Melancholiker) spiegelbildlich symmetrisch konzipiert. In der Vorführung von Beispielen in genrehaften Szenen knüpft Huber an die Darstellungstradition von astrologischen Handschriften des Mittelalters, welche in der Buchillustration des 15. und frühen 16. Jahrhunderts nachwirkte, an (z. B. Liebespaare als Sanguiniker oder ein cholerisches Ehepaar, das sich prügelt). Daneben folgt die Darstellung des auf einer Laute musizierenden, heiteren Sanguinikers sowie des trägen Phlegmatikers mit Wasserurne ikonologischen Handbüchern der Barockzeit.¹⁷⁸⁸

Unter der Verlags-Nr. 4 gab Hertel die Radierfolge der *vier Elemente* (Dnu3–Dnu6) heraus.¹⁷⁸⁹ Die vier Elemente werden durch genrehafte Szenen von drei Figuren versinnbildlicht.¹⁷⁹⁰ Im Gegensatz zu den vier Temperamenten jedoch füllt jedes Element ein Blatt aus. Die ebenfalls rahmenlosen, rechteckigen Darstellungen werden seitlich durch Bäume und Sträucher eingefasst. Die nach vorne zerklüftet abbrechenden Erdschollen tragen in der Mitte jeweils Gegenstände, die sich auf die Eigenschaft des dargestellten Elements und die damit in Verbindung stehenden Arbeitstätigkeiten verweisen (z. B. Erde mit Rechen und Hacke, Wasser mit Köcher und Korallen). Zusätzlich werden die genrehaften Szenen durch deutsche und lateinische Versunterschriften, die sich ebenfalls auf die Bildthemen beziehen, ergänzt. Insbesondere in den szenischen und erscheinungsgetreu wirkenden Darstellungen (Fischerszene, Vogeljagd), anstelle von allegorischen Personifikationen mit Attributen, folgt Huber der seit Anfang des 17. Jahrhunderts bestehenden Darstellungstradition.¹⁷⁹¹

Den vier Elementen ähnlich sind die Allegorien von *Europa und Asien* (Verlags-Nr. 7; Dnu7, 8). Vermutlich handelte es sich dabei ursprünglich um eine Radierfolge der vier Weltteile. Auch hier entfallen die Rahmen, stattdessen werden die Szenen seitlich von Bäumen und Buschwerk eingefasst. Die Erdteile werden ebenfalls durch je drei Figuren versinnbildlicht, welche vor landschaftlichen Hintergründen und Architekturversatz-

¹⁷⁸⁷ Der heitere Sanguiniker wird durch Flötenspiel und Musikinstrumente, der von Wut entbrannte Choleriker mit gezücktem Schwert einem fliehenden Mädchen hinterher eilend mit Waffen, der stumpfsinnig zwischen Fässern sitzende, Pfeife rauchende Phlegmatiker mit Wasserurne sowie der in grüblerischen Gedanken über Büchern verharrende Melancholiker mit Eule versinnbildlicht.

¹⁷⁸⁸ Vgl. LDK, Bd. 7, S. 247 f.

¹⁷⁸⁹ Möglicherweise handelt es sich hierbei um die bei Thieme/ Becker erwähnten Radierungen der „4 Elemente (nach eigener Erfindung)“ (THIEME/ BECKER 1924, S. 14).

¹⁷⁹⁰ Jeweils zwei Frauen und ein Mann agieren innerhalb einer Fischer- (Wasser), Lösch- (Feuer) und Gärtnerszene (Erde) sowie einer Vogeljagd (Luft).

¹⁷⁹¹ Vgl. LDK, Bd. 2, S. 299 f.

stücken agieren. Unter den Darstellungen steht je ein deutscher und lateinischer Vers, der sich auf die Bildthemen bezieht. Diese beiden Kupferstiche dürften zeitlich nicht weit von Hubers Radierfolge der vier Weltteile entfernt sein.¹⁷⁹² So stimmt die Asia-Darstellung im Orientalen mit Turban und Pyramide im Hintergrund mit Hubers eigenhändiger Radierung überein. „Die Draperien beider Blätter zeigen zwar auch eine bewegte Linienführung, doch hat sich diese bereits plastisch verfestigt. An die Stelle des malerischen Helldunkels tritt jetzt eine gleichmäßigere Beleuchtung.“¹⁷⁹³

Neben diesen szenischen Darstellungen ist eine ursprünglich acht Blätter umfassende Radierfolge mit Kartuschen aus Muschelwerk, von Philipp Andreas Kilian gestochen, anzuführen (Dnu9–Dnu14). Das fünfte Blatt ist bezeichnet mit „*I. A. H (ligiert) ueber inv. et. fecit. / Phil. Andr. Kilian R. M. Pole. Sculpt. exc. A. V:*“. Während auf Blatt drei und vier jeweils zwei ornamentale Kartuschen mit Muschelwerk nebeneinander gesetzt sind, nimmt auf den Blättern fünf bis acht jeweils eine Ornamentkartusche aus Muschelwerk mit Büsten und Attributen das gesamte Blatt ein. Bei ersteren handelt es sich um Vorlagenstiche für Rocaillekartuschen mit floralen Motiven. Dagegen liegen bei den Blättern fünf mit acht Vorlagenstiche für Rocaillekartuschen mit Köpfen und Emblemen vor, beispielsweise mit Medusenhaupt und Kriegs- und Kampfgerät (Nr. 5), zum Thema Krieg mit Mars- und Athenabüste und Eule (Nr. 6), zum Thema Handel mit Hermesbüste mit Flügelhut, Caduceus und Tyche (Nr. 7) sowie zum Thema Musik mit Apollo und Pan mit Flöte sowie verschiedenen Musikinstrumenten (Nr. 8). Dabei sind auf einer mit Rocailen verzierten Kartusche, deren Feld leer ist, jeweils oben und unten zwischen Rocaillebögen die Büsten sowie ringsum die Attribute angebracht. Nicht nur die ornamentalen Umrahmungen im Stile des reifen Rokoko sind auf den Einfluss von Göz zurückzuführen, sondern auch die gesamte Anlage dieser Rocaillerahmen mit Büsten, wie eine Federzeichnung seines Lehrers Göz beweist (Taf. 61).

HUBER PINXIT

Aus dem Jahre 1781 stammt *Hedlingers Denkmal* zum Titelblatt des von Johann Elias Haid herausgegebenen Medaillenwerks von Johann Carl Hedlinger (Dn2). Dabei handelt es sich um „Des Ritters Johann Carl Hedlingers Medaillen=Werk. Gezeichnet von Johann Caspar Füßli, und in schwarzer Kunst bearbeitet von Johann Elias Haid“ in

¹⁷⁹² Vgl. SPRANDEL 1985, S. 103.

¹⁷⁹³ Ebenda, S. 104.

Augsburg bei Johann Jakob Haid und Sohn 1781 erschienen.¹⁷⁹⁴ Das Schabkunstblatt respektive das „allegorische Titelblatt ist nach dem Gemälde Herrn Joseph Hubers, dermalen eines der besten Maler in Augsburg, in schwarzer Kunst gemacht“¹⁷⁹⁵. Hierauf verweist auch die Bezeichnung „*Joseph Huber pinx. Aug. Vind. 1781. / Joh. Elias Haid sculp. Aug. Vind. 1781.*“. Dieses Gemälde, das Johann Elias Haid als Vorlage diente, ist nicht bekannt. Und bildet das einzige Beispiel dafür, dass Huber ein Gemälde als Vorlage für eine Graphik schuf. Hubers Beteiligung an diesem Projekt zeugt von seinem hohen Ansehen und Wertschätzung, welche er bereits vor der Berufung zum kath. Akademiedirektor in Augsburg genoss.

¹⁷⁹⁴ Johann Elias Haid, welcher ab 1788 evang. Direktor an der Augsburger Akademie war, fing 1778 das Hedlinger'sche Medaillenwerk mit 132 Bildnissen nach Zeichnungen des Johann Caspar Füßli in Zürich an. Dieses Unternehmen, das bei den Zeitgenossen für eine patriotische Tat galt, erregte besonders in Süddeutschland viel Aufsehen.

¹⁷⁹⁵ MURR 1781, S. 77.

F Zur entwicklungsgeschichtlichen Stellung Johann Joseph Hubers

1. Die Augsburger Freskomalerei und ihre Entwicklung im 18. Jahrhundert

Die Zeit nach der Jahrhundertmitte, als Johann Joseph Huber nach Erwerb der Meistergerechtigkeit (1756) mit seinen ersten selbständigen Werken hervortrat, war im heutigen Bayerisch-Schwaben geprägt vom Höhepunkt der Augsburger Freskomalerei im Stile des Rokoko. Die „Augsburger Schule“ repräsentieren damals bedeutende Meister wie Johann Georg Bergmüller (1688–1762), Matthäus Günther (1705–1788), Gottfried Bernhard Göz (1708–1774), Johann Wolfgang Baumgartner (um 1712–1761), Christoph Thomas Scheffler (1699–1756), Johann Georg Wolcker (1700–1766), Johann Anwander (1715–1770), Johann Georg Dieffenbrunner (1718–1785) und Joseph Mages (1728–1769). Auch wichtige Meister, die in angrenzenden Regionen ihre Werkstatt unterhielten, wirkten hier, etwa Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) und Johann Jakob Zeiller (1708–1783) sowie auch Franz Martin Kuen (1719–1771). Herausragende Schöpfungen der Epoche waren gerade entstanden, so die Freskierungen in Rottenbuch (1742) und Hohenpeißenberg (1748) von Günther, in Birnau (1749) und Schloss Leitheim (1751) von Göz, in Ettal (1748–52) und Ottobeuren (1760) von Zeiller, in Bergen (1757/58) von Baumgartner, in der Studienkirche in Dillingen (1750/51) und in der Heilig-Kreuz-Kirche in Landsberg (1754) von Scheffler, in der Wieskirche bei Steingaden (1753) von Zimmermann, in Roggenburg (1756/58) von Kuen, in Violau (1751) von Dieffenbrunner sowie im „Goldenen Saal“ der ehem. Universität in Dillingen (1762) von Anwander. Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) hatte in der fürstbischöflichen Residenz in Würzburg (1750–53) den Kaisersaal und das Treppenhaus freskiert. In Frankreich herrschte bereits der Klassizismus, in Rom war das erste klassizistische Deckenbild von Anton Raphael Mengs (1728–1779) in San Eusebio (1759) entstanden.

In der freien Reichsstadt Augsburg – dem Hauptort der Goldschmiede- und Stecherkunst – war Johann Georg Bergmüller (1688–1762) der maßgebliche Meister. Er hatte sich 1712 – nach seiner Ausbildung bei Johann Andreas Wolff (1652–1716) in München (1702–08) sowie einer Studienreise in die Niederlande (1711) – in Augsburg um das Bürger- und Meisterrecht beworben und sich 1713 dort niedergelassen. Bergmüller erfreute sich schnell eines guten Rufes¹⁷⁹⁶ und trat schließlich die Nachfolge

¹⁷⁹⁶ So wurde er 1714 in den großen Rat berufen und 1722 zum Vorgeher der Malerzunft gewählt.

von Johann Rieger (1655–1730) auf der kath. Direktorenstelle an der reichsstädtischen Kunstakademie an.¹⁷⁹⁷ In diesem Amt (1730–62) gelang es Bergmüller, eine Vielzahl junger und herausragend begabter Künstler (wie Holzer, Günther, Baumgartner)¹⁷⁹⁸ nach Augsburg zu ziehen und dadurch den Rang der Reichsstadt als führendes Kunstzentrum des Spätbarock und Rokoko im süddeutschen Raum mitzubegründen.¹⁷⁹⁹ Dieser Schülerkreis Bergmüllers bildete im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert die zentrale Gruppe innerhalb der süddeutschen Freskomalerei.¹⁸⁰⁰ Der Maler, Freskant, Kupferstecher und Kunsttheoretiker Bergmüller besaß nicht zuletzt durch seine Ämter als Akademiedirektor und als Fürstbischöflich Augsburgischer Hofmaler (1739) eine weitgerühmte Autorität und gewann als Theoretiker sowie in der Verbreitung seiner Werke durch Stiche maßgebenden Einfluss auf die heranwachsende Generation. Unter seiner Leitung nahm „für die allgemeine Auswirkung der süddeutschen Freskokunst

¹⁷⁹⁷ Die auf Initiative von Joachim von Sandrart gegründete Kunstakademie war 1710 in eine öffentliche Anstalt mit je einem katholischen und protestantischen Direktor umgewandelt worden. Sie sollte – zur Sicherung und Steigerung der Wettbewerbsfähigkeit – der Fortbildung der Künstler verschiedener Sparten durch Zeichnen nach dem lebenden Modell und Vorlagen dienen. Die Freskomalerei wurde durch die katholischen Direktoren Johann Georg Bergmüller, Matthäus Günther (ab 1762) sowie Johann Joseph Huber (ab 1784) repräsentiert, dagegen vertraten die protestantischen Direktoren das weite Feld der graphischen Künste (Johann Elias Ridinger seit 1759, Johann Esaias Nilson ab 1767 und Johann Elias Haid von 1786 an).

¹⁷⁹⁸ Während seiner dreißigjährigen Amtszeit wurden in Augsburg fast sechzig Malergerechtigkeiten erteilt. Bauer zufolge zog es „fast jeden zweiten der in Süddeutschland tätigen Freskant nach Augsburg“ (BAUER 2000, S. 51). 1730 traf Johann Evangelist Holzer in Augsburg ein, 1731 erlangte Matthäus Günther durch Heirat die Meistergerechtigkeit, 1732 wurde Johann Wolfgang Baumgartner als Beisitzer zugelassen. 1729 erwarben Johann Georg Wolcker, 1733 Gottfried Bernhard Göz, 1741 Joseph Hartmann, 1751 Joseph Mages und 1754 Johann Georg Dieffenbrunner das Meisterrecht. Nach Johann Joseph Huber 1756 erhielten 1759 Joseph Christ, 1762 Vitus Felix Rigl, 1768 Jakob Fröschle sowie 1777 Johann Baptist Anwander die Meistergerechtigkeit (vgl. PAULA 2000). Wie Bergmüller selbst waren sie fast alle von auswärts in die Fuggerstadt gekommen. Sie kamen von allen Seiten: aus Tirol (Baumgartner), aus Mähren (Göz), aus Südtirol (Holzer), aus Schwaben (Günther, Anwander, Enderle) sowie aus Niederbayern (Scheffler).

¹⁷⁹⁹ In Süddeutschland bildeten Augsburg und München die wichtigsten Kunstzentren. In München war es der kurfürstliche Hof, der die Künstler anzog, wobei man für vornehme Aufgaben auch italienische Künstler, so Jacopo Amigoni und Carlo Carlone, berief. Mit Cosmas Damian Asam (1686–1739) wurde die Entwicklung der süddeutschen Freskomalerei zu ihrem ersten Höhepunkt geführt. Johann Baptist Zimmermann (1680–1758), der mehr im Dekorativen verhaftet bleibt, gab in seinen Deckengemälden landschaftlichen Motiven einen breiten Raum (z. B. Steinhausen 1730, Wies 1753/54). Darin folgte ihm Christian Thomas Wink (1738–1797), der die Unwirklichkeit einer auf die Decke projizierten Landschaft mit einem Realismus in der Darstellung der Figuren kontrastierte. Neben den beiden Kunstzentren München und Augsburg spielen die südwestdeutschen Schulen von Freiburg und Konstanz eine untergeordnete Rolle. Franz Joseph Spiegler (1691–1757) ist der bedeutendste Maler des Bodenseeraums. Weitere kleinere Zentren waren in Dillingen, Donauwörth, Kempten, Landsberg, Lauingen, Riedlingen oder Weißenhorn.

¹⁸⁰⁰ Mit der Niederlassung Bergmüllers in Augsburg begann sich der Schwerpunkt der süddeutschen Malerei von München nach Augsburg zu verlagern. Bereits mit dem Tode Cosmas Damian Asams (1739) hatte Augsburg die Vorrangstellung und die größte Schule der kirchlichen Freskomaler des 18. Jahrhunderts. Ihr Tätigkeitsbereich reichte vom Niederrhein bis Südtirol, von Trier bis Breslau.

(...) die dortige Schule eine Stellung ein, wie sie für die italienische Entwicklung der Freskomalerei Bologna oder Venedig zwei Generationen vorher innegehabt hat.“¹⁸⁰¹

Unter dem Eindruck der zentralen Figur Bergmüllers entwickelte sich eine ganz spezifisch augsburgische Malerei des süddeutschen Kirchenrokoko, die beinahe „Augsburger Schule“ zu nennen ist.¹⁸⁰² Die Augsburger Maler setzten den Geschmack, die stilistischen Anliegen des Rokoko idealtypisch um. Sie sind darin den Wessobrunner Stuckateuren vergleichbar, die wie die Freskanten aus Augsburg und, oft in Zusammenarbeit mit ihnen, eine dominierende Position im Kunstbetrieb der Zeit innehatten.¹⁸⁰³

Noch mehr als im Raumkunstwerk des Barock äußert sich im Rokoko, das sich in den 1730er Jahren durchzusetzen beginnt, das Miteinander der Gattungen als ein Ineinandergreifen. In der Freskomalerei bedeutet dies unter anderem, dass die Rahmung der Bildfelder durchbrochen, ornamental geschwungen und ohne streng raumschaffende Funktion ist. Vielmehr verbindet sich das Deckenbild mit der Stuckatur, die Stuckrahmen greifen ins Fresko über. In der Verschmelzung von Malerei und Stuckdekoration werden die Grenzen zwischen den Gattungen verwischt zugunsten eines vom Ornament geprägten Ganzen. Damit geht einher, dass der Stuck nicht mehr große Gewölbeflächen schmückt, sondern die Bildfelder größer werden und der Malerei und der durch sie dargestellten Bildwelt größeres Gewicht zukommt. War dies schon in den spätbarocken Deckenfresken Cosmas Damian Asams so, wird im Rokoko demgegenüber der Inhalt vereinfacht. Die Deckenbilder bekommen mehr erzählenden Charakter, z. B. in der Schilderung der Legenden des jeweiligen Kirchenpatrons, dessen Glorifikation oft das Thema des Hauptbildes liefert. Wichtige Rollen spielen auch der Bezug auf die Gegenwart in Form von Weihe- oder Patronatsdarstellungen mit zeitgenössischen Porträts sowie die historische Perspektive (z. B. die Legitimierung durch Gründungsszenen mit aktuellem Bezug).¹⁸⁰⁴ Das Rokokofresko entbehrt des barocken Pathos, der gesteigerten Dynamik und der ekstatischen Inhalte wie bei den Fresken Asams. Es sucht vielmehr Verfeinerung der Empfindung und harmonische Ruhe im Ausgleich der Kontraste. Das Dekorative wird zum vorherrschenden Prinzip,

¹⁸⁰¹ TINTELNOT 1951, S. 139. Während die Künstler des Barock noch nach Rom (z. B. Asam) gegangen waren, gingen die jungen deutschen Meister zu Bergmüller nach Augsburg.

¹⁸⁰² Vgl. JOCHER, NORBERT: *Bergmüller, Johann Georg*, in: *Marienlexikon*, hg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 439.

¹⁸⁰³ Die Enge der Beziehung zwischen Augsburgern und Wessobrunnern verkörpert sich am klarsten in der Person Johann Michael Feichtmayrs (1696–1772), der seine Stuckatorenwerkstatt nach Augsburg verlegte und dort zu einer der florierendsten seiner Zeit ausbaute.

¹⁸⁰⁴ Vgl. BÖHM 2008, S. 115 f.

der visionäre Charakter schwächt sich ab und der Illusionismus wird gemildert. Im Malerischen sind anstelle der schweren dunklen Farbtöne eine lichte, helle Farbskala und eine schattenlose Lichtfülle getreten, wodurch sich die Deckenbilder in die aufgelichteten Kirchenräume optimal einfügen und deren dekorative Gesamterscheinung wesentlich mittragen. Typisch ist zudem die mühelose Leichtigkeit der Kompositionen, die klarer vor Augen treten, leicht überschaubar und gut ablesbar sind. Die Gestalten sind zierlicher, gemäßigter in der Bewegung und in den Gebärden weniger zugespitzt. Die Fresken sind entgegen der pathetischen Bildsprache des Barock schlichter, inniger und gemütvoller. Sogar volkstümliche Elemente halten nun in sie Einzug.¹⁸⁰⁵

Dabei fanden die einzelnen Vertreter in Abhängigkeit von ihrer Persönlichkeit und unterschiedlichen Anregungen zu einem selbständigen Stil. Bei den Fresken Johann Georg Bergmüllers (z. B. Dießen, 1736; Steingaden, 1741–44) handelt es sich um akademisch klar durchdachte Kompositionen, verbunden mit einem kühlen Kolorit. Bergmüller ist stets um Übersichtlichkeit, Ausgewogenheit und Klarheit der Form bemüht und hält stets „am Primat der menschlichen Gestalt gegenüber dem Zauber der Farbe (...) oder der dekorativen Verfremdung des Gegenständlichen fest“¹⁸⁰⁶. Der Akademiedirektor beweist großes Talent, komplizierte theologische Aussagen über allegorische oder historische Einkleidung anschaulich zu machen. Er verzichtet auf „die Ekstase des Lichtes, den Rausch der Bewegung“¹⁸⁰⁷, wie sie beim nur zwei Jahre älteren Asam zu beobachten ist, andererseits aber auch auf das Breit-Erzählerische, die volkstümliche Schilderung des Heilsgeschehens eines Matthäus Günther. Bei Bergmüller öffnet sich über dem realen Kirchenraum der Blick nach oben in einen historischen Ereignisraum, in welchen von oben wiederum die Göttliche Vorsehung und die Patrone und Fürsprecher einwirken, weshalb Bauer ihn als „Illustrator von Historie“¹⁸⁰⁸ oder „Decken-Historien-Maler“¹⁸⁰⁹ bezeichnet.

Bergmüller wurde in der Bedeutung von seinem Schüler und Mitarbeiter Johann Evangelist Holzer (1709–1740) – der heute berühmtesten, künstlerisch stärksten Persönlichkeit der Augsburger Schule – übertroffen (Münsterschwarzach, 1737–40; Partenkirchen 1736). Holzer besaß die Gabe der dramatischen Erzählung, des präzisen

¹⁸⁰⁵ Vgl. FEULNER 1916/17, S. 71 f. – DERS. 1929, S. 170.

¹⁸⁰⁶ BUSHART 1986, S. 194.

¹⁸⁰⁷ Ebenda.

¹⁸⁰⁸ BAUER 2000, S. 46, 130.

¹⁸⁰⁹ Ebenda, S. 46.

Charakterisierens sowie der volkstümlichen Schilderung.¹⁸¹⁰ Sein besonderes malerisches Genie, die Lebendigkeit seiner Figuren, der Schwung der Erzählung und die Originalität seiner Kompositionen sind Merkmale, die ihm eine Sonderstellung unter den Freskanten nach Asam sichern. Neue Wege beschreitet Holzer innerhalb der süddeutschen Malerei bei der Lichtführung: Das Licht strömt oft von hinten gegen die Figuren im Vordergrund, die sich silhouettenhaft abzeichnen. Die Quellen für diese Malweise liegen im Norden bei Rembrandt.

Einen weiteren Höhepunkt des bayerisch-schwäbischen Rokoko stellt das Schaffen von Matthäus Günther (1705–1788) dar. 1762 übernimmt er von Bergmüller die Stelle des kath. Akademiedirektors. Als Schüler von Cosmas Damian Asam bringt er das Asam'sche Erbe mit nach Augsburg. Das erste Schaffensjahrzehnt (Welden, 1732; Mittenwald, 1740) ist geprägt von der Auseinandersetzung mit der Darstellung illusionistischer Scheinarchitekturen, insbesondere der von unten gesehenen Baldachinarchitektur. Diese sind, entgegen einer Weiterführung des realen Kirchenraumes (Andrea Pozzo), zur Schaffung eines eigenständigen Raumes innerhalb des Freskos gedacht, als theatralische Kulissen für die handelnden Personen. Zunehmend verschwinden die groß angelegten Architekturaufbauten und die reinen Figurenkompositionen werden vorherrschend (Neustift, 1743; Amorbach, 1745/47). Überdies gewinnt auch die Landschaftsdarstellung an Bedeutung (Friedberg 1749). Aufgrund des Eindrucks von Tiepolos Werken in der Würzburger Residenz (1750–53) sind nach 1752 (Würzburg Käppele) eine weitere Auflockerung der Kompositionen sowie Hinwendung zum asymmetrischen Perspektivraum zu konstatieren. Die späten Fresken werden nüchterner, vereinfachter und verlieren die Leichtigkeit des Rokoko.

Neben diesen wären zahlreiche weitere Freskanten anzuführen, darunter vor allem Gottfried Bernhard Göz (1708–1774), um den es im Folgenden noch gehen wird, oder Johann Wolfgang Baumgartner (1712–1760) und dessen „dekorative Koloristik“¹⁸¹¹, doch würde dies hier den Rahmen sprengen. Vielmehr soll das Augenmerk auf die Umstände gerichtet werden, die zur Überwindung des Rokoko führten und somit auch die große Tradition der Augsburger Freskomalerei letztlich beendeten.

Als die schwäbische Freskomalerei noch in höchster Blüte stand, als man vom „Augsburger Geschmack“¹⁸¹² redete und unvermindert die schönsten Leistungen der

¹⁸¹⁰ „Was ihn besonders auszeichnet, das ist die Gabe, das Irdische, Alltägliche auf die höhere Ebene der Erlösung durch den Himmel versetzt zu haben.“ (BAUER 2000, S. 47).

¹⁸¹¹ So BAUER 2000, S. 51, über die Ausmalung der Pfarrkirche von Bergen (1757/58).

¹⁸¹² PAULA 1998, S. 36.

süddeutschen Rokokomalerei entstanden, wurde – kurz nach der Jahrhundertmitte – heftige Kritik daran laut. So schrieb Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in einem abwertenden Vergleichsbeispiel, dass „kein Augsburger Fratzen-Mahler (...) einen schlechtern Entwurf machen“¹⁸¹³ könnte. Die wichtigsten Vertreter des Klassizismus, neben Johann Joachim Winckelmann auch Anton Raphael Mengs (1728–1779), wandten sich gegen den so genannten „Augsburger Geschmack“. Ein die Diskussion der Klassizisten besonders bewegendes Thema waren der Illusionismus des Deckenbildes und damit Themen, welche als eine Unmöglichkeit an der Decke betrachtet wurden, wie etwa irdische Szenerien oder gar Seestücke.¹⁸¹⁴ Dagegen sei

„das einzige Element, welches der Künstler hier zum Schauplatz seiner Vorstellung wählen kan, (...) die Luft. Er darf also auch keine Handlungen wälen, als solche, die sich in der Luft zugetragen haben, oder doch zutragen können (...).“¹⁸¹⁵

Die neuen Kriterien hießen „historische Genauigkeit, Tafelbildartigkeit mit klarer Komposition, Trennung des gerahmten Bildes von der Architektur und erzieherische Illustration der Bibelworte“¹⁸¹⁶. Mit ihren Forderungen nach Einfachheit, Klarheit, konstruierter Gesetzmäßigkeit und Hinwendung zur Antike begann die klassizistische Strömung, dem Rokokofresko sukzessive den Boden unter den Füßen zu entziehen.¹⁸¹⁷

¹⁸¹³ Johann Joachim Winckelmann in einem Brief vom 26. April 1758 über den königlichen Palast von Neapel, siehe WINCKELMANN 1952, S. 353. Auch der Dichter Johann Jakob Wilhelm Heinse beschreibt 1783 die Augsburger Häuser in seinen Tagebüchern als „meist abscheulich verziert, kindisch ohne Zweck, und mit erbärmlichen Mählereyen“ (HEINSE, JOHANN JAKOB WILHELM: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Leipzig 1909, S. 278).

¹⁸¹⁴ 1781 schrieb Georg Heinrich Werner in Reaktion auf die Barock- und Rokokokunst: „(...) [eine] Schwierigkeit betrifft die Wal der Gegenstände. Der Endzweck des Deckengemäldes ist, unser Auge zu täuschen, die Deke gleichsam aufzuheben, uns weit über das Gebäude in die Luft sehen zu lassen. Ist es nun nicht Unsinn, wenn die Maler da Historien, die sich auf der Erde zugetragen haben, Bäume, ganze Landschaften oder wol gar Seestücke hinkleksen? Was für eine Empfindung mus es in uns erregen, wenn wir über unsern Gebäuden Bäume wachsen, oder gar Schiffe in der Luft herumtummeln sehen?“ (WERNER, GEORG HEINRICH: *Anweisung alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond und Freskomalen*, Erfurt 1781, zitiert nach TINTELNOT 1951, S. 309).

¹⁸¹⁵ WERNER 1781, zitiert nach TINTELNOT 1951, S. 309. In diesem Zusammenhang ist auch auf den Artikel über die „Deckengemählde“ von Sulzer zu verweisen. Er hebt hervor, dass diese Gattung der Malerei „um nicht unnatürlich zu seyn, (...) keine Vorstellung wählen [kann], als die sich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel ist, schicket“ (SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1786, S. 408).

¹⁸¹⁶ BÖHM 2008, S. 116.

¹⁸¹⁷ Der vielbeschäftigte Joseph Christ (1731–1788) bemerkte einen Rückgang der Aufträge. Die Hungerjahre 1770/71 veranlassten ihn, in der Ferne (Petersburg) sein Glück zu versuchen (vgl. FLAD, MAX: *Joseph Christ. Ein Maler aus Winterstettenstadt*, in: *Schwäbische Heimat* 32, 1981, S. 282–287. – Vgl. PAULA 1998, S. 37 f.). Auch Christian Thomas Wink fehlte es seit 1780 zunehmend an Aufträgen, so dass er zuletzt in bitterer Not lebte. Von 1780 bis 1788 richtete er mehrere Bittbriefe an den Münchener Hof und bat um Unterstützung (vgl. CLEMENTSCHITSCH, HEIDE: *Christian Wink 1738–1797*, Diss. Ms., Wien 1968, Anhang D, 1780, 1784, 1786, 1788).

Ihren Niederschlag fand die geistige Bewegung in Winckelmanns 1755 erschienener Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Darin stellte Winckelmann dem Verspielten, Überladenen und Allegorischen des Barock und Rokoko seine Formel von edler Einfachheit und stiller Größe entgegen. Während im Norden die neuen Ideen mit Begeisterung aufgenommen wurden, öffnete sich der süddeutsche Raum nur zögernd der neuen Richtung. Erste Anzeichen der Veränderung sind in der Stuckatur und in der Rahmung der Fresken zu beobachten. Auch im Fresko selbst zeigten sich Zeichen der Reaktion: Die menschliche Figur erfährt, inspiriert am Vorbild der Antike, isoliert betrachtet, eine größere plastische Durchbildung und gewinnt im Gesamtbild an Bedeutung. Neben der Hinwendung zur plastischen Durchgestaltung der Einzelfigur ist auch eine Vereinfachung der Komposition festzustellen. Zudem schließt sich langsam der lichte, atmosphärische Himmel und wird zum einfachen, raumschließenden Hintergrund. Der Illusionismus wird gemäßigt, bis am Ende der Epoche das an die Decke geheftete Tafelbild steht, in welchem fast keine Spuren mehr von ihm zu entdecken sind.

Bezeichnend für die allgemeine Geisteshaltung ist das im Oktober 1770 erlassene kurfürstliche Generalmandat von Max III. Joseph.¹⁸¹⁸ Auch wenn dieses für Augsburg nicht bindend war, so markiert es die sich um 1770 in Süddeutschland vollziehende Wende. Seitens der Obrigkeit wurde neben finanziellen Sparmaßnahmen, insbesondere für neu zu erbauende Landgotteshäuser, der Wunsch nach Einfachheit laut, aller überflüssiger Zierrat wurde verurteilt. Gefordert wurde,

„daß mit Beibehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssigen Stuckatur- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierraten abgeschnitten an Altären, Kanzeln und Bildnissen eine Verehrung des Heiligtums angemessene Simplität angebracht werde“¹⁸¹⁹.

Als in den 1770er Jahren die Aufklärung als Geisteshaltung und der Klassizismus als Stilrichtung einzogen, begann der Stern der Augsburger Kunst zu sinken. Die Folge waren Reformversuche, vor allem Bemühungen um eine Reformierung der Kunstausbildung. Insbesondere Paul von Stetten d. J. sowie auch die beiden Akademiedirektoren Matthäus Günther und Johann Esaias Nilson drängten auf eine Belebung des Kunstbetriebes. Am 30. März 1779 veröffentlichte von Stetten das Memorandum „Gedanken zur Erweckung des schlafenden Kunstbetriebs, des Fleißes und der Gewerbigkeit unter der hiesigen Bürgerschaft“, in welchem er die Gründe für

¹⁸¹⁸ Vgl. HEB 1989.

¹⁸¹⁹ HEB 1989, S. 10 bzw. Anhang, 9.

den Niedergang der Künste in Augsburg darlegte und Vorschläge zur Verbesserung machte.¹⁸²⁰ Erreicht wurden für die Akademie schließlich die Zuweisung neuer Unterrichtsräume, eine Verbesserung des Unterrichtsangebots sowie des Unterrichtsmaterials, die Übernahme der Heizungskosten, die Aufstellung von Statuten sowie die Aussetzung einer jährlichen „Ergötzlichkeit“ von 100 Gulden an die Direktoren durch die Stadt. Zudem fand am 2. März 1780 die erste öffentliche Kunstausstellung mit einer feierlichen Preisverteilung statt. Eine weitere Maßnahme bildete die Gründung der „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“ durch Paul von Stetten, ebenfalls im Jahre 1780.¹⁸²¹

In der Akademie schied Matthäus Günther auf eigenen Wunsch 1784 aus seinem Direktorenamt aus, sein protestantischer Kollege Johann Esaias Nilson starb 1788. Ihre Nachfolger wurden der Historienmaler und Freskant Johann Joseph Huber und der Kupferstecher Johann Elias Haid (1735–1809).¹⁸²² Huber schuf 1783 ein Deckenfresko mit dem optimistischen Thema „Die Zeit erhebt die Hülle der Finsterniß“ an der Decke des großen akademischen Saales, in welchem die Preisverteilungen stattfanden. Darauf erscheint „in vollem Lichte (...) die Göttin der Künste, von Genien, die ihre Waffen tragen, begleitet. Der Gott der Handlung erwartet ihre Ankunft in zufriedener Ruhe. Von ihrem Glanze geblendet, und von ihren Genien verfolgt, stürzen Neid und Dummheit in den Abgrund.“¹⁸²³

Gerade Huber gelang es, die Augsburger Freskomalerei in der Tradition des 18. Jahrhunderts in den 1790er Jahren zu einer letzten Blüte zu führen, in einer Zeit, in welcher im Gefolge der Französischen Revolution eine radikale Umgestaltung der politischen, religiösen und kulturellen Landschaft sich vollzog, die Bedeutung der

¹⁸²⁰ Die Forderungen für eine Reformierung der Kunstausbildung wurden am 20. Juni 1779 schriftlich fixiert und von Carl von Mühlbach, Johann Esaias Nilson, Johann Elias Haid und Johann Joseph Huber als Vertreter für den abwesenden kath. Direktor Matthäus Günther unterzeichnet (StadtA A, Akten der Kunstakademie, Nr. 1, S. 30–33). In diesem Schreiben wurden die Anschaffung von Vorlagenmaterial, erweiterte Räumlichkeiten, die Erlaubnis zur Austeilung von Prämien als Anreiz sowie die Errichtung einer Direktorenwohnung gefordert. Diese Ziele wurden in den folgenden Jahren weitestgehend verwirklicht (vgl. HELKE, GUN-DAGMAR: *Johann Esaias Nilson (1721–1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*, München 2005 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 82), S. 88).

¹⁸²¹ Mit ihren finanziellen Mitteln sollten Neuanschaffungen für die Akademie und die Kosten für die jährliche Prämierung bestritten werden, ferner eine Zeichenschule für Handwerker errichtet werden.

¹⁸²² Während der Amtszeit Hubers und Nilsons bzw. Haid schwanke die Zahl der Akademiebesucher 1781 zwischen 35 und 54, 1800 zwischen 80 und 101, 1805 sogar zwischen 101 und 155 Schülern. Obgleich die Zahl der Akademiebesucher stieg, findet sich in der langen Liste außer Albrecht Adam, Franz Schwanthaler und Josef Voltz kein Name, der in die Kunstgeschichte eingegangen ist (vgl. BUSHART 1984, S. 503. – DERS. 1989, S. 344).

¹⁸²³ *Fünfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* 1784, S. 15.

Kirche für die Kunst unter dem Einfluss der Aufklärung merklich zurückging¹⁸²⁴ und ein Rückgang der Aufträge zu konstatieren ist.¹⁸²⁵ In dieser für Kunstschaffende denkbar ungünstigen Situation ist der Augsburger „neben Johann Baptist Enderle, Januarius Zick, Christian Wink und Conrad Huber im westlichen Süddeutschland der bedeutendste Maler mit den meisten Aufträgen“¹⁸²⁶. Johann Joseph Huber fand, ebenso wie seine Zeitgenossen, zu einem neuen Stil und „leitet[e] in seinen Fresken durch Vereinfachung der Komposition zum Klassizismus über“¹⁸²⁷. In der Fortführung der Tradition der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts bis über die Jahrhundertwende markieren diese Freskant die dritte und letzte Malergeneration.¹⁸²⁸ Huber bildet das Schlusslicht der von Bergmüller begründeten Tradition der Augsburger Freskantenschule, er beschließt die Epoche der Augsburger Freskomalerei. Von der zu keiner Zeit großen Schar an Schülern und Mitarbeitern Hubers, die er nur in begrenztem Umfang an den Aufträgen beteiligte, sind lediglich Ignaz Bauer¹⁸²⁹, Johann Nepomuk Blasius Mozart¹⁸³⁰ und Franz Xaver Schmidt¹⁸³¹ namentlich gesichert.¹⁸³² Dass Huber kein Schüler in der Freskomalerei nachfolgte, kommt in einer Würdigung noch zu seinen Lebzeiten zum Ausdruck. Freiherr von Seida und Landensberg bedauert, „daß einst mit ihm die Freskomalerei als eine eigene Kunst hier absterben wird, da außer ihm kein Künstler der Art mehr existiert und er auch keinen Zögling hinterlässt.“¹⁸³³

¹⁸²⁴ Vgl. BUSHART 1984.

¹⁸²⁵ Vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 349, 372.

¹⁸²⁶ NESTLER 1994, S. 154.

¹⁸²⁷ THIEME/BECKER 1924, S. 5.

¹⁸²⁸ Vgl. BÖHM 2008, S. 116.

¹⁸²⁹ Paul von Stetten d. J. berichtet im ersten Band seiner „Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg“, dass „Herr Ignaz Baur, von Großhausen in Baiern“ (STETTEN 1779, S. 359) am Stadttheater (1776) Huber Hilfe geleistet hat.

¹⁸³⁰ Als Schüler Hubers wird namentlich der Maler Johann Nepomuk Blasius Mozart aufgeführt, der sich hauptsächlich als Fassadenmaler betätigte (vgl. BUFF 1886, S. 111. – BUFF 1887, S. 277. – BUFF, ADOLF: *Mozart's Augsburger Vorfahren*, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 18.1891, S. 35. – WELISCH 1901, S. 85. – HASCHER 1996, S. 477). Siehe auch VOLLMER, HANS (HG.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 25/26, Leipzig 1999 (unveränderter Nachdruck der Originalausgaben Leipzig 1931 und 1932), S. 207.

¹⁸³¹ Der aus Dischingen (Lkr. Heidenheim) stammende, spätere Öttingen-Wallenstein'sche Galeriedirektor, ist in der Künstlerkartei der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg als Schüler Hubers verzeichnet. Siehe auch VOLLMER 1999, Bd. 29/30, S. 168.

¹⁸³² Von der Unterstützung durch einen Schüler zeugen auch die Nachrichten bezüglich der Freskierung der Stephanuskirche in Haselbach (1794), derzufolge „nach Vollendung (...) des Meisters ‚Schollar‘ (Schüler) ebenfalls ein ‚Drinckgelt‘ von ganzen 10 Gulden und 30 Kreuzern“ (KOPP 1924) bekam. Auch den Heiligenrechnungen der Augsburger Spitalkirche ist zu entnehmen, dass Huber bei der Freskierung 1803 ein Schüler zur Hand ging, da 2 fl. 45 kr. an „Trankgeld seinem Scolaren“ (StadtA A, KWA B 39²) ausbezahlt wurden.

¹⁸³³ SEIDA UND LANDENBERG 1813, S. 140 f. Wenn Huber als Freskant keinen nennenswerten Nachfolger gefunden hat, so fand doch seine Malerei Nachahmer: „Die Münchner Kirchenmaler

Das „Aussterben“ der Augsburger Schule fällt zusammen mit einer Verlagerung des Schwerpunkts der K unstausübung und -ausbildung im frühen 19. Jahrhundert. Wenige Jahre vor dem Tode Johann Joseph Hubers (1815) hatte sich in Rom eine Gruppe deutscher Künstler in klosterartiger Gemeinschaft gesammelt. Den Ausgangspunkt bildete der von Friedrich Overbeck und Franz Pforr 1809 in Wien nach dem Muster religiöser Bruderschaften gegründete Lukasbund. Die Lukasbrüder, die sich zu einer strengen, sittlich-religiösen Lebensführung verpflichteten, übersiedelten 1810 nach Rom und begannen im Kloster San Isidoro ihre Ideale zu verwirklichen.¹⁸³⁴ Der eigentliche Führer der Gruppe, zu der sich noch Peter Cornelius, Wilhelm Schadow, Julius Schnorr von Carolsfeld u. a. gesellten, war Overbeck. Als Gemeinschaftsarbeit nach mittelalterlicher Weise übernahmen Cornelius, Overbeck, Schadow und Johann Philipp Veit die Ausstattung der Casa Bartholdy mit Fresken aus der Josephsgeschichte (1816/17), eine weitere Gemeinschaftsarbeit war die Ausmalung des Casino Massimo (seit 1819). Bayerns König Ludwig I. (1825–48) zog einige der aufstrebenden Künstler in seine Dienste. Als er noch Kronprinz war, ging 1819 Cornelius nach München, Schnorr von Carolsfeld folgte 1827. Mit ihnen und ihren Werken setzten die nazarenisch-romantische Kunst und der Historismus ein. Zugleich betrieb Ludwig die Erneuerung der Monumentalmalerei, gerade auch der Kirchengemälde.¹⁸³⁵

Damit wird das Kapitel der süddeutschen Freskomalerei in München fortgesetzt – Augsburg hat seine führende Stellung als Kunstzentrum verloren. Die Kunstakademie wurde 1808 – nach dem Ende der Reichsfreiheit der Stadt 1806 und der Eingliederung Augsburgs in das Königreich Bayern – der in diesem Jahre gegründeten Münchener Kunstakademie unterstellt, erhielt 1810 die Bezeichnung „Akademie, verwaltet von der kgl. Stiftungsadministration“ und wurde schließlich 1813 zur „Königlich-Bayerischen Spezialkunstschule“ umgewandelt.¹⁸³⁶ Augsburg sank seit der Säkularisation zur

Schellinger und Schmer zeigen sich virtuos in ihrer keineswegs unkünstlerischen Neo-Louis-Seize-Ausmalung der Kapelle in Asbach mit dem J. J. A. Huber frei nachempfundenen Langhaus-Deckenbild (1909)“ (WÖRNER 1973, S. 28).

¹⁸³⁴ Ihr Ziel war eine Erneuerung der religiösen Malerei Deutschlands nach dem Vorbild der Alten Meister.

¹⁸³⁵ Es entstanden Cornelius' Fresken in der Glyptothek (1820–30), das Jüngste Gericht in der Ludwigskirche (1836–39). Cornelius lieferte die Entwürfe für die Fresken in den Hofgartenarkaden und die Loggien der Pinakothek (1826–36), unter der Leitung von Heinrich Heß wurden die Allerheiligenhofkirche (1830–37) und die Basilika St. Bonifaz (1837–44) freskiert. Schließlich entstanden Schnorrs fünf Säle in der Residenz mit monumentalen Darstellungen des Nibelungenliedes, 1826/27 und 1835–42.

¹⁸³⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt wirkt Huber als Direktor der Akademie und gehört noch im Jahre 1812 mit Johann Lorenz Rugendas und Matthias Gottfried Eichler dem Direktionskollegium an (vgl. LIEB 1962, S. 21).

Provinzstadt herab und verlor auch „die künstlerische Vorrangstellung (...) endgültig an die Residenzstadt München“¹⁸³⁷.

2. Die Auseinandersetzung und der Einfluss der Kunst von Johann Georg Bergmüller und Gottfried Bernhard Göz

Johann Joseph Huber kam im Alter von sechzehn Jahren zu dem weithin berühmten Freskanten und Akademiedirektor Johann Georg Bergmüller (1688–1762) in die Lehre¹⁸³⁸, „wo er aber meist zeichnete und was wenig copierte“¹⁸³⁹. Bei Bergmüller erhielt er eine solide handwerkliche und künstlerische Ausbildung und wurde auch als Lehrling auf dem Gerüst als Freskant ausgebildet. Vermutlich stand Johann Joseph bei der Freskierung des Treppenhauses der fürstbischöflichen Residenz (1752) und der fürstbischöflichen Hofkapelle St. Lambrecht (1754) in Augsburg¹⁸⁴⁰ sowie bei der Ausmalung der Wallfahrtskirche Grafrath (1753) seinem Meister als Lehrling zur Seite. Ein Besuch der reichsstädtischen Kunstakademie durch Huber lässt sich archivalisch nicht belegen, doch dürfte aufgrund der Tatsache, dass er bei deren Direktor in die Lehre ging, davon ausgegangen werden.¹⁸⁴¹ Der Erwerb der Meistergerechtigkeit am 16. September 1756¹⁸⁴² bildete den Abschluss seiner dreijährigen Ausbildungszeit.

Bergmüller publizierte neben seiner Tätigkeit als Maler kunsttheoretische Werke für den Unterricht an der Akademie (z. B. „Anthropometria“, 1723; „Geometrischer Maßstab“, 1752), radierte nach ausgeführten Fresken (z. B. nach den kleinteiligen, tafelbildartigen Freskenzyklen der 1720er Jahre, wie der Marienkapelle am Augsburger Dom oder der Augsburger Katharinenkirche) und stach Heiligenbilder in Kupfer. Diese Reproduktionsgraphiken dienten zahlreichen Malern als Vorlagenmaterial, so dass sich

¹⁸³⁷ DIEDRICH 1959, S. 161. Unabhängig davon fand in Augsburg die Malerei der späten Nazarenzer (z. B. Liberat Hundertpfund) in kirchlichen Kreisen Ermunterung und Aufträge; zur Entwicklung der kirchlichen Malerei im bayerisch-schwäbischen Raum im 19. Jahrhundert siehe AUSST. KAT. NAZARENER IN SCHWABEN 1990. Entgegen des raumgreifenden Illusionismus, der überschwänglichen Schnörkel und des Augentrugs waren nun Realitätsnähe und eine Schönheit der Formen und Farben gefragt (vgl. PAULA 1997, S. 257).

¹⁸³⁸ Vgl. STETTEN 1765, S. 245. – HUBER 1817, S. 358.

¹⁸³⁹ KILIAN O. J., S. 92–90.

¹⁸⁴⁰ Hubers Mitarbeit ist durch das Bewerbungsschreiben für die Denklinger Pfarrkirche überliefert. Darin versichert Huber, dass er „H: Bergmüller Seel: die allhiesig hochfürstl. Hofcapell, daß heyl. Grab, und anders in höchstdero Residenz allhier an Mählerey verferthigen helffen“ (StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365).

¹⁸⁴¹ In den zeitgenössischen Künstlernachrichten heißt es, dass „die späteren Direktoren Bergmüller, Ridinger, Günther und Huber auf der Akademie gezeichnet hätten“ (BUSHART 1989, S. 335).

¹⁸⁴² StadtA A, Historischer Verein No. 54, Einschreibbuch 1717–1861. – Siehe PAULA 2000, S. 116.

Motive von Bergmüllerstichen weit verbreitet auf Altarblättern und Fresken finden. Eine Beeinflussung durch Stiche oder andere Werke Bergmüllers kann man u. a. bei Johann Wolfgang Baumgartner, Johann Baptist Enderle, Vitus Felix Rigl, Johann Baptist Baader, Franz Sigrist, Johann und Franz Anton Anwander, Joseph Christ und Franz Anton Zeiller erkennen.¹⁸⁴³ Daran lässt sich die Bedeutung des Lehrers und Akademiedirektors Bergmüller für eine ganze schwäbische Malergeneration ermessen.¹⁸⁴⁴ In diese Aufzählung ist ebenfalls Johann Joseph Huber einzureihen. Auch er benutzte nachweislich die Stichserien Bergmüllers als Vorlagen, wobei er sowohl ganze Bildkompositionen als auch einzelne Figurenmotive aufgriff. Zitate aus Bergmüllers Rosenkranzfolge *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* (um 1723/24) finden sich in Oberschönenfeld, aus der Serie Christus am Kreuz (um 1732) in der Friedhofskirche von Augsburg, aus der Marienfolge (1723) in Dorfen und in der Wallfahrtskirche auf dem Kobel sowie aus dem *Symbolum Apostolicum* (1730) in Täferlingen. Darüber hinaus beauftragte das Benediktinerkloster Ochsenhausen Huber, der offensichtlich als Bergmüller-Nachfolger gehandelt wurde, mit der Freskierung der Klosterkirchen-Seitenschiffe nach dem von Bergmüller sechzig Jahre früher konzipierten, in der Kupferstichserie *Symbolum Apostolicum* sowie einer Kirchenväter- und Evangelistenserie (um 1730) niedergelegten Bildprogramm und damit mit der Vollendung der von seinem Lehrer begonnenen Ausmalung.¹⁸⁴⁵ Die von Bergmüllers Reproduktionsgraphiken ausgehenden künstlerischen Anregungen erweisen sich immer wieder als wesentlich. Über die Motiv- und Kompositionsübernahmen hinaus wandelt Huber die spätbarocke Darstellungsweise Bergmüllers in eine frühklassizistische um. Huber verleiht den übersichtlichen, ausgewogenen Bildanlagen Bergmüllers zusätzlich noch eine beruhigte, manchmal starre Monumentalität und findet darin zu seinem eigenen Stil. Durch den Akademiedirektor lernte Huber „eine plastisch durchgeformte, zeichnerisch fest umrissene und am Ideal der Klassik orientierte Bildvorstellung“¹⁸⁴⁶, die ihrerseits von der Lehre bei Wolff in München, der Auseinandersetzung mit Carlo Maratta und den Studienaufenthalt in den Niederlanden geprägt ist. Auch an der

¹⁸⁴³ Hierbei ist anzumerken, dass im 18. Jahrhundert die Verwendung von Druckgraphik als Vorlagen für die eigenen Werke eine Selbstverständlichkeit ist.

¹⁸⁴⁴ Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 81 f.

¹⁸⁴⁵ Vergleichbar hat Aloys Mack in der ehem. Dominikanerkirche in Augsburg die Fresken (1724) nach Vorlagen seines Lehrers Bergmüller ausgeführt, jedoch hatte hier Bergmüller selbst Mack die Ausführung überlassen, da er mit der Ausmalung der Barfüßerkirche beschäftigt war.

¹⁸⁴⁶ BUSHART 1986, S. 194.

tafelbildartigen Einansichtigkeit macht sich die Schülerschaft bei Bergmüller bemerkbar (vgl. etwa die Marienfresken im Augsburger Dom, 1721, mit Maria Dorfen, 1786).¹⁸⁴⁷

Über konkrete Übernahmen hinaus ist eine Abhängigkeit Hubers von seinem Lehrer auch in stilistischen Eigenschaften zu konstatieren. Die Lehrzeit bei Bergmüller schlägt sich besonders im Figurenapparat und im akademischen Figuren- und Farbstil, der Bildanlage und verschiedenen Bildmotiven deutlich nieder. In Hubers Malstil, welcher durch Korrektheit der Zeichnung sowie Sorgfalt und Detailtreue der Ausarbeitung gekennzeichnet ist, spiegelt sich seine Ausbildung bei Bergmüller und der Augsburger Akademie. Der akademische Figurenstil ist von der Übernahme des von geschlossener Kontur gekennzeichneten Zeichenstils Bergmüllers geprägt, jedoch setzt er die Wirkungsmittel Licht und Farbe in neuer Weise ein, legt weniger Gewicht auf dramatische Hell-Dunkel-Effekte als auf gleichmäßige Ausleuchtung. Auch die Figurenkompositionen in geometrischen Grundformen verweisen auf die Ausbildung bei Bergmüller. Überdies stehen die steilen, architektonischen Treppenaufbauten, die bildparallelen, das Geschehen einrahmenden Architekturen (z. B. in Grafrath) mit üppiger Draperie und der sich daraus ergebende bühnenhafte Charakter in der Tradition seines Lehrers. Im Allgemeinen sind die Bildräume von dem an Bergmüller erinnernden Kontrast der dunklen Rand- oder Repoussoirzone zur Helligkeit der Hauptszene geprägt. Im Kolorit des Frühwerks herrscht ein leichter, oft ockerfarbener Grundton, welcher an Bergmüller, aber etwa auch an Holzer oder Günther erinnert, vor.

Neben Johann Georg Bergmüller ist Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) für die künstlerische Entwicklung Hubers die zweite prägende Persönlichkeit. Mit dem aus Böhmen stammenden Maler arbeitete Huber vornehmlich in den ersten Jahren seiner Selbständigkeit (1756–65) zusammen. Dem Nachruf ist zu entnehmen, dass Huber ab 1756 als Mitarbeiter bei den Freskierungen in Regensburg St. Kassian (1754–56 und 1758), der ehem. Prämonstratenser-Reichsabtei Schussenried (1758) und der ehem. Salesianerinnenkirche St. Augustinus¹⁸⁴⁸ (heute Schulkirche, 1758 ff.) in Amberg tätig war.¹⁸⁴⁹ Darüber hinaus ist eine Zusammenarbeit beider Künstler in der Jesuitenkirche St. Salvator in Augsburg (1764)¹⁸⁵⁰ und in der Stiftskirche Unsere Liebe Frau zur Alten

¹⁸⁴⁷ Vornehmlich Hubers späte Fresken (z. B. Augsburg, kath. Spitalkirche) sind von trockener, klassizistischer Einansichtigkeit bestimmt.

¹⁸⁴⁸ Im Kontrakt über die Ausmalung der Salesianerinnenkirche vom 7. April 1758 ist festgeschrieben, dass „vor ihm und seine mitbringende zwey Scholaren alle hierunterlaufende Verflügungs: und rais Cösten zu verschaffen“ (ISPHORDING 1982, S. 361) sind.

¹⁸⁴⁹ Vgl. HUBER 1817, S. 358.

¹⁸⁵⁰ Durch das bereits erwähnte Bewerbungsschreiben Hubers für die Ausmalung der Denklinger Pfarrkirche sind wir davon unterrichtet, dass Göz ihn „zur außmalung der allhiesigen Jesuiter Kkirchen

Kapelle in Regensburg (1765) archivalisch belegt. Während Huber in den Regensburger Stiftsprotokollen als „Compagnion“¹⁸⁵¹ des Kayserl. Hofkunstmalers Gottfried Bernhard Göz geführt wird, gilt er vermutlich aufgrund der beinahe zehn Jahre währenden Mitarbeit als Schüler von Göz.¹⁸⁵² In diese Phase fällt auch die Heirat von Johann Joseph Hubers Schwester Maria Anna mit dem Sohn des Gottfried Bernhard Göz, Franz Regis Göz, im August 1759, und die daraus resultierende verwandtschaftliche Verbindung beider Maler.¹⁸⁵³

Gottfried Bernhard Göz (Birna, 1749; Leitheim, 1751) war ein hervorragender Zeichner und Kupferstecher, dessen Erfahrungen aus dem kleinformatigen Ornamentstich auch in seine Deckenbilder eingingen. Wo er große Formate zu bewältigen hatte, griff er oft auf die Scheinarchitektur im Sinne Pozzos zurück. Im Übrigen zeigt er sich als von der Kunst Bergmüllers und Holzers beeinflusst. Stilistische Anregungen durch Bergmüller sind in der figuralen Gestaltung, der plastisch modellierenden Behandlung der Gewänder und Draperien sowie in der undramatischen Erzählweise in Stellung, Gesten und Ausdruck zu finden. Göz' Malstil ist gekennzeichnet von einer Betonung des Figuralen, einer Auflösung stoffreicher Gewänder in kleinteilige Falten, einer präzisen und sicheren Zeichnung und einem tieftönigen, feingestufteten Kolorit.

Hubers stilistische Abhängigkeit von Göz drückt sich sowohl in der Übernahme einzelner Figuren und Motive als auch im Malstil aus. Während bei den Bernhardsvisionen von Oberschönenfeld Vorlagen von Göz (Kupferstichserie *Historia vitae S. Bernardi*, 1763/64) nachgewiesen werden konnten, bediente sich Huber beim rechten Seitenaltargemälde der Maria als Kind mit ihren Eltern Joachim und Anna von Violau eines Kupferstichs gleichen Themas von Göz¹⁸⁵⁴ sowie für seine Kreuzwegstationen der 1752 in fünfzehn Blättern herausgegebenen Kupferstichfolge

beygezogen hat“ (StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365). Darüber hinaus erhielt Huber, im Rahmen dieser Zusammenarbeit, für eigenständige Arbeiten eine gesonderte Entlohnung. Im Rechnungsbuch des St. Salvator Kollegiums ist unter dem 11. April 1765 vermerkt: „Pictori D. Hueber pro septem depictis tapetibus in nostris oratorys; una cum tela et alyis iuxta (...) 45 fl. 48 kr.“ (StadtA A, KWA C 49¹⁶) sowie unter dem 22. September 1766 „dem D. Hueber Kunstmahler für S. Salvator Bildniß zu oberst der Kirch (arcada C. Nr. 40) = 30 fl.“ (StadtA A, KWA C 49¹⁶).

¹⁸⁵¹ Regensburger Stiftsprotokolle, 42/f., 69 v und 70r, Nr. 49 und 50. Der entsprechende Auszug aus den Regensburger Stiftsprotokollen ist bei ISPHORDING 1997, S. 77, Anm. 391 („Götz mit Compagnion Johan Joseph Huber, welche die in hinntern Gemähl des Langhaußes bey 2 Zuchlöchern durch abstossung des mertlwurffs beschene beschädigung wiederumben Reparirt“) wiedergegeben.

¹⁸⁵² Vgl. KILIAN O. J., S. 15, 90. – STETTEN 1765, S. 245.

¹⁸⁵³ StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle, 1753–1762. Nr. 2, Anno 1759, S. 458. Siehe auch ISPHORDING 1997, S. 11.

¹⁸⁵⁴ Nach dem Hochaltarblatt (1753) in der ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna, heute Spitalkirche zum Hl. Geist, in Schongau.

Via Crucis als Vorlagen. Insbesondere bei der Ölmalerei scheint Huber gerne auf Motive zurückzugreifen, die Göz auf seinen Kupferstichen vorstellt.¹⁸⁵⁵ Neben diversen Motivübernahmen konnte nachgewiesen werden, dass Hubers Typus des alten, bärtigen Mannes vom Göz'schen Männertypus, vor allem von den Apostelbrustbildern der ehem. Salesianerinnenkirche St. Augustinus in Amberg (1758–60), angeregt ist. Zudem ließ sich auch die rahmenlose Darstellung der Deckenbilder in Deubach auf Göz' Einfluss zurückführen. Auch die Modellierung der stoffreichen, bauschigen Gewänder und Draperien durch weich ondulierende Falten erinnert an Göz' Spätwerk und steht ganz im Gegensatz zu Bergmüllers eckigen Faltenwürfen mit scharfen Graten. Ohne Nachfolge bei Huber bleiben die farbigen Schatten, die Göz einsetzte. Keine Einflüsse sind auch bei der Komposition größerer Zusammenhänge nachzuweisen. Diese war auch nicht die eigentliche Stärke von Göz, der Freskant „erst in zweiter Linie“¹⁸⁵⁶ war – ein Umstand, der vielleicht seine ungewöhnliche, lange Zusammenarbeit mit dem ausgewiesenen Freskomaler Huber erklärt.

Johann Joseph Huber war weder ein Theoretiker, wie es sein Lehrer Johann Georg Bergmüller auch war, noch ein Verleger wie Gottfried Bernhard Göz, er war vielmehr ein hochbegabter, technisch versierter Praktiker. Eine Beurteilung seiner Funktion und Wirkung als vierter und letzter katholischer Akademiedirektor konnte in diesem Umfang nicht geleistet werden, hierzu wäre eine weitere Untersuchung anzustellen.

3. Der Stilwandel in Hubers Freskomalerei und seine geistesgeschichtlichen Voraussetzungen

Die Geschichte der süddeutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus. Als Gründe für diesen Stilwandel sind verschiedene Faktoren anzuführen, nicht allein stilgeschichtliche. So lieferte in der jüngeren Forschung Frank Büttner eine ausführliche Untersuchung über das Ende des Rokoko in Bayern, die Überlegungen zu den

¹⁸⁵⁵ Am Beispiel der Dorfer Seitenaltarblätter sind nicht nur die Kompositionsschemata auf die Vermittlung durch Göz zurückzuführen, sondern vermutlich ist auch die spiegelbildliche Komposition von Altarblättern durch Göz angeregt (vgl. NESTLER 1994, S. 124 f.).

¹⁸⁵⁶ BUSHART, BRUNO: *Deutsche Malerei des Rokoko*, Königstein im Taunus 1967, S. 14.

geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels einschließen, besonders auch zum Wandel in der Theologie der Zeit.¹⁸⁵⁷

In der Kunstgeschichtsschreibung gilt zunächst das kurfürstliche Mandat vom 4. Oktober 1770 zur Regelung der Finanzierung von kirchlichen Baulasten als Auslöser oder auch als Beleg des Umbruchs.¹⁸⁵⁸ Diese Quelle ist in ihrem geistesgeschichtlichen Kontext zu betrachten. Die darin empfohlene „angemessene Simplizität“¹⁸⁵⁹ signalisiert den Bezug auf den maßgeblichen Theoretiker der Zeit, auf Winckelmann. Die von ihm propagierte neue Stilhaltung war zu diesem Zeitpunkt in Bayern freilich anschaulich noch kaum präsent. Unter den Gelehrten und Kunstfreunden (wie etwa im Umkreis der Augsburger Akademie) werden zwar Diskussionen darüber geführt worden sein.¹⁸⁶⁰ Doch kamen die ersten konkreten Stilimpulse im Sinne des Klassizismus in diesen Jahren, durch Martin Knoller, gerade erst in die süddeutsche Monumentalmalerei. 1769 hatte er die Chorkuppel in Ettal freskiert, ab 1770 folgte die Ausmalung der Abteikirche Neresheim, 1774 der Bürgersaalkirche in München.

Neben dem Klassizismus wird in der Literatur auf die Aufklärung als eine entscheidende Ursache für das Ende des Rokoko hingewiesen.¹⁸⁶¹ Im Zuge dieser geistesgeschichtlichen Umwälzung ist um die Jahrhundertmitte in der Monumentalmalerei ein Wandel in der Einstellung zum Ornatus¹⁸⁶² festzustellen. Die aus der Rhetorik abgeleiteten Stillagen, nach welchen die barocken Deckenfresken konzipiert und gestaltet waren, wurden ab dieser Zeit zunehmend als fragwürdig angesehen.¹⁸⁶³ Der Rhetoriklehre folgend wurde im Barock etwas Göttliches im

¹⁸⁵⁷ Die Ausführungen im Folgenden gründen auf BÜTTNER 1997 und DERS. 1998.

¹⁸⁵⁸ Dies insbesondere seit FEULNER, ADOLF: *Christian Wink (1738–1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokomalerei in Südbayern*, München 1912, S. 37. Siehe hierzu auch die Ausführungen unter 1.4.1. Klassizistische Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck – „gemalte Quadrator und Stuccator Arbeit“ (1790–94).

¹⁸⁵⁹ HEB 1989, S. 10 bzw. Anhang, 9.

¹⁸⁶⁰ Vgl. BUSHART 1989, S. 332 ff. – BÜTTNER 1997, S. 125. – BÜTTNER 1998, S. 165. In diesem Zusammenhang ist denkbar, dass von der 1753 von Daniel Hertz d. Ä. gegründeten „Augsburger Gesellschaft der freien Künste und Wissenschaften“, die seit 1755 als „Kaiserlich-Franziscische Akademie“ fortschrittliche, den Klassizismus fördernde Tendenzen in Theorie und Praxis zeigte (vgl. HOSCH 1998, S. 54), Impulse und Anregungen ausgingen.

¹⁸⁶¹ Z. B. bei MÖSENER, KARL: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei* (Ars viva, 2), Wien, Köln und Weimar 1993.

¹⁸⁶² Ein Grundsatz barocker Kunst ist das Gesetz des ‚decorum‘, „nach dem der Schmuck, der ‚ornatus‘, der Dekoration insgesamt dem Ort und seinem Zweck angemessen sein muß“ (BÜTTNER 1998, S. 166). Siehe FRANK BÜTTNER: *Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel von Johann Zicks Fresken in Bruchsal*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, 1989, Heft 1, S. 49 ff. – MARKUS HUNDEMER: *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997 (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 1).

¹⁸⁶³ Die barocke Dekoration beinhaltete auf der Grundlage der Rhetoriklehre drei Wirkungsintentionen: docere, delectare und movere. Die Funktion des Belehrens war den Bildern der Kirche seit alters her zugewiesen worden. Die zweite rhetorische Wirkungsfunktion des Erfreuens war dreistufig (das sinnliche, das rationale und das spirituelle Erfreuen). Grundsätzlich war das delectare eng an die formale

höchsten Stil dargestellt, im reichen Ornatus. Der Betrachter wurde überwältigt und beeindruckt von den Fresken. Bei den von einem reichen ornatus geprägten Fresken des Barock und Rokoko war das Wie des bildlichen Ausdrucks wichtiger als das Was. So zumindest nahm die aufstrebende neue Generation sie wahr, und an diesem Punkt setzte ihre Kritik ein: Entgegen der Beeindruckung des Betrachters sollte das Interesse auf das Wie der Darstellung gelenkt werden, da es viel wichtiger sei, dass das Volk das Dargestellte auch versteht. Von der Affekterregung verschob sich der Akzent auf den Inhalt, da in der Aufklärung der Kunst die Aufgabe der Erziehung zugewiesen sowie das Werk vom Inhalt her gerechtfertigt wurde.¹⁸⁶⁴ Dieser sei mit Klarheit und Einfachheit darzustellen, der reiche Ornatus hingegen wurde abgelehnt. In diesem Zusammenhang sei Johann Georg Sulzer erwähnt, der 1771 in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ feststellte, dass die Kunst auf falsche Weise benutzt werde.¹⁸⁶⁵

Einen weiteren Gesichtspunkt bildet ein Umdenken, das im katholischen Klerus in Süddeutschland seit den späten 1750er Jahren, als der Druck durch die Aufklärung immer stärker wurde, zu einer kirchlichen Reformbewegung führte.¹⁸⁶⁶ Ein Aspekt waren die Bemühungen um eine Reform der Predigt.¹⁸⁶⁷ Im 17. Jahrhundert war der Predigtstil der Jesuiten vorherrschend. Diese forderten Predigten in hoher Stillage und mit aufwendigem Schmuck, welche im Zuhörer den Affekt der Bewunderung erregen und ihn zur imitatio führen sollten. Der Widerspruch gegen diese Auffassung der Predigtlehre wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts stärker. Die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstandenen zahlreichen Kanzellehren belegen, wie sich auch in Süddeutschland die Opposition regte. Hierbei bezeugen viele der Lehrbücher zur Kanzelrhetorik, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in Bayern und Schwaben publiziert wurden, eine intensive Rezeption der Ideen Fénelons und Muratoris.

Erscheinung des Kunstwerks gebunden (z. B. Forderung nach Farbigkeit und Vielfalt u. a.). Die dritte Wirkungsfunktion, das *movere*, das Bewegen und Erregen der Seele, wurde als die wichtigste Aufgabe der Malerei betrachtet (vgl. BÜTTNER 2001, S. 121–124).

¹⁸⁶⁴ Dagegen bestand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Aufgabe der Kunst noch darin, die Pracht und Magnifizenz des Hofes oder des Klosters zu zeigen.

¹⁸⁶⁵ Insbesondere im Artikel über die „Künste, Schöne Künste“ (SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Frankfurt/ Leipzig 1771, S. 95).

¹⁸⁶⁶ Die sich etwa auch in Österreich unter den politischen Vorzeichen des Josephinismus ausbreitete.

¹⁸⁶⁷ Innerhalb der Kirche entstanden Reformbewegungen, die sich die Forderung nach historischer Treue und Einfachheit des Ausdrucks zu eigen machten, aber gleichzeitig auf das gefühlsmäßige Gotteserlebnis Wert legten. Der kirchlichen Kunst wurde immer stärker belehrende Funktion zugewiesen. (vgl. AUSST. KAT. HERBST DES BAROCK 1998, S. 453 f.)

Francois Fénelon (1651–1715), Erzbischof von Cambrai, kritisierte in seinen 1718 erschienenen „Dialogues sur l'éloquence“ an den Predigern seiner Zeit, dass sie lieber mit eigenen Geistesblitzen glänzten und die Zuhörer beeindruckten als das Schriftwort zu verkünden. Er forderte eine Rückkehr zum Stil der Bibel, dem Stil, in dem Christus, die Propheten und die Apostel gepredigt hatten, eine Rückkehr zu „noble simplicité apostolique“, zur edlen apostolischen Simplizität.¹⁸⁶⁸

1757 war unter dem Titel „Contra sublime loquentes in cathedra seu Dignitas Eloquentiae popularis“ ein 1750 verfasster Beitrag zur Erneuerung der Predigt des italienischen Theologen und Historikers Lodovico Antonio Muratori (1672–1750) in lateinischer Übersetzung in Augsburg erschienen. In diesem Traktat stellt Muratori – in Italien die bedeutende, treibende Kraft der katholischen Reformbestrebungen – die beiden genera der eloquentia sublimis und der eloquentia popularis einander gegenüber. An der eloquentia sublimis kritisiert er die Zügellosigkeit des Ornaments, die nur der Eitelkeit der Prediger diene. Vielmehr müsse sich die Predigt in deutlichem, einfachem und verständlichem Stil an den Zuhörer wenden und dabei nach der Auffassungsgabe des Volkes richten.¹⁸⁶⁹

An der Verbreitung von Muratoris Ideen in Süddeutschland, vor allem im Augsburger Fürstbistum, war Giovanni Battista de Bassi (1713–1776)¹⁸⁷⁰ führend beteiligt. Der Kanoniker des Stifts St. Moritz in Augsburg¹⁸⁷¹ war von der römisch-katholischen Reformbewegung Italiens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹⁸⁷² geprägt und wurde zu einer der treibenden Kräfte der Reformbestrebungen in Hubers Heimatstadt. Mit der Aufnahme des gebürtigen Bolognesers und Privatsekretärs von Bischof Joseph Ignaz Philipp (1740–68) in das St. Moritz-Stift 1741 wurde das Bistum Augsburg von

¹⁸⁶⁸ FÉNELON, FRANCOIS: *Dialogues sur l'éloquence en general et sur celle de la chair et particulier*, Paris 1718, S. 195. Hierbei ist anzumerken, dass Fénelon den Begriff der „noble simplicité“, der edlen Einfachheit, prägte (vgl. BÜTTNER 1997, S. 143).

¹⁸⁶⁹ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 143.

¹⁸⁷⁰ Bassi besaß eine beeindruckende Privatbibliothek und eine nicht unbedeutende Gemäldesammlung, in welcher sich auch Gemälde Hubers befanden (z. B. Gv5–Gv7). Vgl. hierzu den nach seinem Tode gedruckten Versteigerungskatalog „Bibliotheca Bassiana“ (1777), welchem ein Gemäldeverzeichnis angehängt ist.

¹⁸⁷¹ Ab 1741; Kustos ab 1749; Dekan ab 1756.

¹⁸⁷² Hauptvertreter waren Kardinal Lambertini (später Papst Benedikt XIV.), Kardinal Querini und der Historiker Lodovico Antonio Muratori. Ziele der katholischen Reformbewegung Italiens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren primär innerkirchliche Reformen, z. B. Erneuerung des Kirchenrechts, Verbesserung der Klerikerausbildung, Modernisierung der Unterrichtsstoffe und -verfahren, Intensivierung der Kontrolle des Klerus sowie kritische Überprüfung und Neuregelung des Index der verbotenen Bücher, Heiligenkalender, des Reliquien- und Wallfahrtswesens, der Liturgie und der Pastoral u. a. (vgl. WEBER, WOLFGANG E. J.: *St. Moritz und die katholische Reform des 18. Jahrhunderts: Giovanni Battista Bassi (1713–1776)*, in: Müller, Gernot Michael (Hg.): *Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803)*, Lindenberg 2006, S. 265).

einer Reformbewegung¹⁸⁷³ erfasst, die von Italien andauernde Impulse erhielt. Beispielsweise trat Bassi mit dem italienischen Reformdenker Muratori 1749 in eine kurze Korrespondenz.¹⁸⁷⁴ Bassi war auch an Übersetzung und Druck einschlägiger italienischer Traktate beteiligt. Von Muratoris Werken erschienen die „Wahre Andacht des Christen“ (1764), die „Kritische Abhandlung von dem guten Geschmacke in den schönen Künsten und Wissenschaften“ (1772) sowie auch der „Unterricht von der wahren Andacht“ (1782) in Augsburg.¹⁸⁷⁵

Jedoch kam die Reform nach dem Tode (1768) des Fürstbischofs Joseph Ignaz Philipp ins Stocken¹⁸⁷⁶ und verlor „umso mehr an Durchsetzungsvermögen, je weniger energische Vertreter ihrer Sache noch zur Verfügung standen. (...) Zu einer durchgreifenden Reform ist es im kath. Augsburg im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts nicht mehr gekommen.“¹⁸⁷⁷

Auch der Nachfolger Klemens Wenzeslaus (1768–1812), der letzte Fürstbischof von Augsburg, war zunächst Anhänger, später Gegner der Aufklärung. Auf dem Gebiet der kirchlichen Reform sorgte er für eine Begrenzung sowie Aufhebung kirchlicher Feiertage, setzte sich für ein Verbot vieler Prozessionen ein sowie für „Verinnerlichung des religiösen Lebens, Reinigung der Kirche von Veräußerlichung und Verflachung“¹⁸⁷⁸.

In München griff Heinrich Braun Reformgedanken auf. Braun hatte in seiner 1776 erschienen Predigtlehre „Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit“ die traditionelle Theorie der Stillagen verabschiedet und die Forderung nach Wahrheit, Klarheit und Natürlichkeit formuliert, um das Ziel der Predigt, die Erbauung des Verstandes und des Herzens, zu erreichen.¹⁸⁷⁹ Dabei sei neben der Kürze der Predigt „eine 1) simple und 2)

¹⁸⁷³ Diese Reform zielte auf „innerkirchliche Reformen, im Lichte alter und neuer Vorstellungen über Vernunft, Effizienz und Wahrheit definierter Lösungen kirchlicher Verwaltung, Wissenschaft, Seelsorge und Frömmigkeit“ (WEBER 2006, S. 207).

¹⁸⁷⁴ Vgl. WEBER 2006, S. 263.

¹⁸⁷⁵ Vgl. Ebenda, S. 267.

¹⁸⁷⁶ Vgl. WEBER 2006, S. 259–272.

¹⁸⁷⁷ WEBER 2006, S. 270. Noch im Todesjahr des Fürstbischofs erschienen allerdings in Augsburg die von Rudolph Graser verfasste Kanzellehre „Vollständige Lehrart zu predigen“. Der Benediktiner aus Kremsmünster (Österreich) wandte sich deutlich gegen den im 17. Jahrhundert von den Jesuiten geforderten und gelehrten Predigtstil. Er lehnte Predigten, die voll von „unvermutheten Gedanken, scharfsinnigen Einfällen, weitgesuchten Allusionen, gedrechselten Antithesen, kindischen Wortspielen, Anagrammen und Chronogrammen“ (GRASER 1768, S. 141) sind, ab (vgl. BÜTTNER 1998, S. 167).

¹⁸⁷⁸ TROLL, HILDEGARD: *Kurfürst Klemens Wenzeslaus Fürstbischof von Augsburg* (Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 2), München 1953, S. 304. – Siehe auch GULIELMINETTI, ANTON: *Klemens Wenzeslaus, der letzte Fürstbischof von Augsburg, und die religiös-kirchliche Reformbewegung*, Neuburg 1911.

¹⁸⁷⁹ Vgl. BRAUN, HEINRICH: *Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit*, München 1776, S. 262. „Erbauung ist also der Hauptzweck aller Predigten“ (BRAUN 1776, S. 51 sowie auch in der Vorrede).

zugleich edle Sprache“¹⁸⁸⁰ erforderlich. Die „edle Einfalt (Simplicität)“, die Braun in der Nachfolge Fénelons fordert, besteht darin, dass „gerade das Wesentliche einer Sache vorgestellt wird. Insonderheit verwirft sie allen unnöthigen, und überflüssigen Schmuck. Sie folgt der Natur, die allen unnöthigen Aufwand und Überfluß vermeidet (...).“¹⁸⁸¹

Noch 1791 postuliert der unter Klemens Wenzeslaus 1784 zum Professor für Moral- und Pastoraltheologie in Dillingen ernannte Johann Michael Sailer (1751–1832)¹⁸⁸² in seinen „Kurzgefassten Erinnerungen an junge Prediger“ Wahrheit, Verzicht auf allegorischen Apparat sowie Erbauung des Gläubigen.

Mit den Bemühungen um eine Reform der Predigt geht eine Wende in der Auffassung von der Wirkungsweise der Predigten einher. Entgegen barocken Kanzelrhetoriken, nach welchen es die Aufgabe der Predigt ist, Affekte zu erregen oder zu beruhigen, wurde in der neuen Predigtlehre die Affekterregung abgelehnt.¹⁸⁸³ Dies entsprach dem Zeitgeist, der sich auch in Literatur und Kunst niederschlug. Auch in der Kunst tritt an die Stelle des differenzierten Appellierens an bestimmte Affekte (wie Liebe, Hoffnung, Bewunderung, Furcht) und an die Stelle der präzisen Darstellung des Affektausdrucks, der sich dem Betrachter mitteilen soll, eine Darstellungsweise, die den Betrachter dazu auffordert, durch Einfühlung Handlung und Aussage des Bildes zu erfassen.¹⁸⁸⁴ Das Zeitalter der Empfindsamkeit verlangt eine neue Form des sich Hinein-Versetzens und Mitfühlens. Büttner bezeichnet diesen Wandel als „Übergang von der Affektlehre zur Vorstellung vom Gefühl als einer für die religiöse Erkenntnis entscheidenden Instanz“¹⁸⁸⁵.

Parallel zu diesen Entwicklungen versucht die Reform der Liturgie in der Aufklärung ihrerseits eine Beschränkung auf das Wesentliche.¹⁸⁸⁶ Die Religionsinhalte sollten allgemeiner verständlich werden, während Frömmigkeitsformen wie überzogene

¹⁸⁸⁰ BRAUN 1776, S. 259.

¹⁸⁸¹ BRAUN 1776, S. 260. – Vgl. BÜTTNER 1998, S. 165–168.

¹⁸⁸² Johann Michael Sailer hatte auch den bereits erwähnten Hirtenbrief des Jahres 1783, in welchem er sein Reformprogramm bekannt gab, für den Fürstbischof entworfen. Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 1.4.1. Klassizistische Kirchengestaltungen mit fingiertem Stuck – „gemalte Quadrator und Stuccator Arbeit“ (1790–94).

¹⁸⁸³ BRAUN 1776, S. 145, zufolge muss der Redner „(...) seinen Beweisen den höchsten Grad der Deutlichkeit und Sinnlichkeit (oder Fühlbarkeit, zu geben wissen; – dann hat er durch die Deutlichkeit des wahren und richtigen Satzes (Wahrheit, und Richtigkeit wird immer vorausgesetzt) dem Verstande, und durch die möglichst sinnliche Vorstellung auch dem Herzen gepredigt.“

¹⁸⁸⁴ Bezeichnend hierfür sind die „einfürigen Historienbilder“ von Angelika Kaufmann (vgl. BÜTTNER 1997, S. 148).

¹⁸⁸⁵ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 150. – DERS. 1998, S. 171.

¹⁸⁸⁶ „Dem Wesentlichen der christlichen Lehre und des christlichen Lebens wieder zur Geltung zu verhelfen“ (MAYER, ANTON L.: *Liturgie, Aufklärung und Klassizismus*, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, Bd. 9, 1929, S. 78).

Heiligenverehrung oder Wundergläubigkeit zurückgedrängt wurden. Auch hierbei wurden Stilfragen erörtert. Der Stil sollte einfach und klar, aber edel und das Gemüt ansprechend sein.

Der aufklärerische Religionsbegriff (Deismus) forderte, dass sich „die Religion in ihrer Reinheit darstellen“¹⁸⁸⁷ solle, wie der Theologe Wessenberg (1774–1860) schrieb. Die Kirchenbilder sollten dementsprechend „das religiöse Leben wohlthuend erbaulich anregen; sonst sind sie wenigstens zu nichts nütze“¹⁸⁸⁸. Auch sollte jeder „fremdartige Schmuck“ vermieden werden, da er der Schönheit, Anmut und Erhabenheit Abbruch tue und so vor allem in Kirchen störe, „wo es von der größten Wichtigkeit ist, daß das Ganze sowohl, als die einzelnen Bilder einen tiefen erbauenden, zur Andacht stimmenden Eindruck machen, mithin das Sichtbare nur erscheinen dürfe, um dem Unsichtbaren einen Körper zu geben.“¹⁸⁸⁹ „Wahrheit und Schönheit in den Formen und im Ausdruck“ seien das oberste Gebot für jedes Werk der bildenden Kunst.¹⁸⁹⁰

Die Aufklärung schrieb der Kunst die Erziehung zu Tugend und höherer Erkenntnis als Aufgabe zu.¹⁸⁹¹ Gegen die auf Affekterregung abzielenden ästhetischen Modelle des Barockzeitalters ging es dabei primär um die möglichst klare Vermittlung von Inhalten. Maßgeblich für die Darstellung wurden Kriterien wie Natürlichkeit, Einfachheit, Lesbarkeit oder rationale Begründbarkeit. Auch ein neuer Begriff von Geschichtlichkeit wirkte in die Vorstellung von der Kunst ein; es wurde großer Wert auf Belegbarkeit und historische Treue in der Darstellung etwa von Kostümen gelegt.

Dass Huber mit der modernen Kunsttheorie vertraut war, belegt der Nachruf auf ihn, der von seiner Mengs-Lektüre berichtet.¹⁸⁹² Im Übrigen muss Huber durch sein Amt als Akademiedirektor damit konfrontiert gewesen sein; sein enger Bekannter Paul von

¹⁸⁸⁷ WESSENBERG, IGNAZ HEINRICH VON: *Die christlichen Bilder – ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes*, Bd. 1, Constanz 1827, S. 94.

¹⁸⁸⁸ Ebenda 1827, S. 42.

¹⁸⁸⁹ WESSENBERG 1827, S. 48.

¹⁸⁹⁰ Vgl. WESSENBERG 1827, S. 197. Siehe auch KLINKERT, SABINE: *Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770–1850*, München 1986, S. 4–14.

¹⁸⁹¹ In Frankreich hatten „Jean Jacques Rousseau und Kritiker wie La Font de Saint Yenne der Kunst schon um die Jahrhundertmitte vorgeworfen, daß es ihr am »grand goût« mangle und daß sie ihre Aufgabe vernachlässige, Beispiele der Tugend vor Augen zu führen, den Betrachter zu erziehen“ (BÜTTNER 1997, S. 131).

¹⁸⁹² Darin berichtet der Sohn, dass der Vater „durch das Lesen der Werke von Meng, Reynold u. dgl. auf den ächten Pfad zurück[kehrte], den er bis an’s Ende seines Lebens nicht mehr verlassen hat.“ (HUBER 1817, S. 356).

Stetten¹⁸⁹³ hatte die Reform der reichsstädtischen Akademie „im Geiste des doktrinen Klassizismus“¹⁸⁹⁴ betrieben.

Ob sich Huber mit Winckelmann eingehender auseinandergesetzt hat, ist nicht überliefert. Es ist allerdings anzunehmen, da Winckelmann Mitglied der „Kaiserlich Franciscischen Akademie der freien Künste und Wissenschaften“ in Augsburg war.¹⁸⁹⁵ Winckelmann gab die entscheidenden Richtlinien zur Erneuerung der Kunst im aufklärerisch-klassizistischen Sinne vor. Nach ihm besteht die „Schönheit“ der Bildkomposition erstens

„in der Weisheit, das ist, sie soll einer Versammlung von gesitteten und weisen Personen, nicht von wilden und aufgebrachten Geistern gleichen (...). Die zweite Eigenschaft ist die Gründlichkeit, das ist, es soll nichts müßig und leer in derselben sein, nichts wie in Versen um des Reims willen gesetzt (...), sondern wie Zweige von dem Stamme erscheinen. Die dritte Eigenschaft ist die Vermeidung von Wiederholungen in Handlungen und Stellungen, welche eine Armut von Begriffen und eine Unachtsamkeit zeigen.“¹⁸⁹⁶

Mengs etablierte ein Dreigestirn der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts als Vorbildkanon für die Künstler der nachbarocken Epoche, nämlich Raffael (Form), Tizian (Farbe) und Correggio (Hell-Dunkel).¹⁸⁹⁷

Zur Anlage der Einzelfigur konnte sich Huber an Bemerkungen von Mengs über Raffael orientieren:

„(...) so dachte er nicht wie die andern erstlich an die schöne Stellung, und betrachtete hernach, ob die Figur zu der Geschichte taugen könnte, sondern er dachte gleich, wie sich die Seele des Menschen befinden würde, wenn er

¹⁸⁹³ „Stetten war einer der Initiatoren für die Gründung der Augsburger Kunstakademie und betonte in seiner Autobiographie, daß er lieber zeitgenössische Künstler unterstütze, als alte Meisterwerke kaufte.“ (TRAUCHBURG 2001, S. 161).

¹⁸⁹⁴ VOLLMAR 1998, S. 244.

¹⁸⁹⁵ Der Kupferstecher und Verleger Daniel Hertz d. Ä. gründete mittels eines kaiserlichen Privilegs eine neue Akademie, die „Societas Artium liberalium“, welche 1753 zur „Caesareo-Franciscae Artium liberalium Academia“ umgewandelt wurde. Diese sollte der Hebung des handwerklichen und künstlerischen Niveaus der Augsburger Kupferstecher, der Förderung junger Talente, der Herausgabe der Kunstzeitschrift „Die reisend und correspondierende Pallas“, der Einrichtung eines Akademischen Kunstsaaes als Bildersammlung und Übungsstätte, der Aussetzung von Kunstpreisen und Veranstaltung von öffentlichen Vorträgen dienen. Zu den Räten und Ehrenmitgliedern der „Kaiserlich Franciscischen Akademie der freien Künste und Wissenschaften“ gehörten neben Johann Joachim Winckelmann, Christian Ludwig von Hagedorn, Johann Georg Wille, Anton Raphael Mengs, Johann Heinrich Tischbein sowie als einziger Augsburger Matthäus Günther. Jedoch zerschlug sich das Projekt innerhalb weniger Jahre. 1758 sandte Mengs sieben Kisten mit Gipsabgüssen und zwei mit modernen Gemälden an die Akademie und zeigte, wie auch Winckelmann, Interesse daran, seine Schriften in Augsburg zu veröffentlichen. Beide setzten große Erwartungen in diese Anstalt und versprachen sich einen fortschrittlichen Akademiebetrieb im Sinne ihrer Reformbestrebungen (vgl. BUSHART 1984, S. 501. – FREUDE, FELIX: *Die Kaiserlich Franciscische Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Augsburg*, Augsburg 1909).

¹⁸⁹⁶ WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, zitiert nach WINCKELMANN 1969, S. 160 f.

¹⁸⁹⁷ Vgl. MENGES, ANTON RAPHAEL: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Leipzig 1774, S. 60.

wirklich das fühlte was die Geschichte erzählt, alsdann fieng Raphael an, zu denken, wie der Mensch sich könnte vor dieser Regung befunden haben, und wie sich diese, worinnen er ihn vorgestellet, zeige, was vor Glieder er zur Ausführung seines Willens brauche – diesen gab er alsdann die meiste Bewegung, die andern aber, welche dazu unnütze waren, ließ er stille (...).“¹⁸⁹⁸

In der Farbgebung bevorzugten die Klassizisten ein an Tizian orientiertes harmonisches, fein modellierendes Kolorit ohne Extreme, welches sich auch Huber aneignete. Den Worten Mengs zufolge war zu vermeiden,

„was die Gesichtssennen zu heftig anspannet; davon kömmt es, daß einige Farben (...) uns ermüden, die grellen, wie auch die gar zu stark abstechenden Farben sind uns deswegen unangenehm, weil sie unsere Augen so jählings von einer Fühlung in die andre bringen, und dadurch gleichsam eine gähe Anspannung der Nerven verursachen, so unsern Augen wehe thut (...).“¹⁸⁹⁹

Gemäß der klassizistischen Theorie ist Hubers Vorbild in der Licht- und Schattenführung Correggio, der nach Mengs

„(...) eine idealische Schönheit des Lichtes und Schattens [suchte, und] (...), durch die grosse Süßigkeit seines Gefühles, fand er auch, daß die starken Gegensätze des Lichts und des Schattens allezeit eine Härte verursachen, darum (...) machte [er] seine Abwechslung allezeit leise, er setzte nie schwarz gegen weiß, sondern dunkelgrau gegen schwarz, und lichtgrau gegen weiß, so blieben seine Bilder allemal süsse. Er hütete sich, gleich grosse Massen von Licht und Dunkel zusammenzusetzen, hatte er eine Stelle von starkem Lichte oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, sondern machte einen grossen Zwischenraum von Mittelteint, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“¹⁹⁰⁰

Schlüsselbegriffe sind bei Mengs und Winckelmann „der edle, ausdrucksvolle Kontour“, die Linie als Träger des Ausdruckes, die ‚plastische Form‘, die natürliche, ruhige Bewegung, die mit den Mitteln klassischer Tektonik unter Berücksichtigung von Symmetrie und Rhythmus aufgebaute Gruppe.“¹⁹⁰¹

Dem neuen Kunstbegriff, wie er in diesen wenigen Zitaten aus den Schriften seiner wichtigsten Theoretiker formuliert ist, entsprach Huber weitestgehend – und auch schon erstaunlich früh. Freilich ließen sich im Deckenbild einer Kirche nicht immer alle Elemente des Illusionismus vollständig ausklammern.¹⁹⁰² Mengs hatte mit seinem Parnaß in der Villa Albani zwar den Ausweg aus dem Barockillusionismus gewiesen,

¹⁸⁹⁸ MENGES 1774, S. 99.

¹⁸⁹⁹ Ebenda, S. 47 f.

¹⁹⁰⁰ MENGES 1774, S. 87 f.

¹⁹⁰¹ FEULNER 1950, S. 110.

¹⁹⁰² Bei Chorfresken zeigt sich häufig eine leicht fluchtende Bildanlage. Der Chorraum war für den Kirchenbesucher nicht betretbar, folglich wäre die für ein an die Decke versetztes Tafelbild erforderliche Betrachterposition direkt unterhalb nicht einnehmbar gewesen.

indem er ein tatsächlich wie ein Tafelbild angelegtes Fresko als *quadro riportato* auf die Decke malte. Doch konnte er, was unter den räumlichen Gegebenheiten und im Dekorationssystem einer römischen Villa möglich war, später selber im Palacio Real in Madrid nicht mehr durchhalten.

So schuf auch Huber nicht immer vollkommene *quadri riportati*.¹⁹⁰³ Doch sind seine Deckenbilder, auch wo sie auf Untersichtigkeit nicht ganz verzichten können, der Orthogonalität zumindest entschieden angenähert. Überdies sind sie durch ihre strengen Rahmen eindeutig aus übergreifenden Zusammenhängen isoliert und als Bilder vorgeführt, entgegen der barocken Vorstellung der Erscheinung. Entsprechend wird der Himmelsraum oft geschlossen und zur Folie hinter der dargestellten Szene. Die Herkunft dieser Deckengemälde aus dem Rokoko bleibt im Hintergrund immer spürbar – für den Betrachter, der die für die bayerisch-schwäbische Kunstlandschaft so prägenden Deckenbilder der Vorläufer Hubers verinnerlicht hat. Genauer besehen aber erweist sich, dass die Stilstufe des Rokoko in den zentralen Kategorien meist überwunden ist.

Wie selbstverständlich Huber den Stilwandel mitvollzog, lässt sich in der Gewandbildung sehen. Hatten Künstler des Barock und Rokoko den Gewanddraperien gerne zu einem Eigenleben verholfen, das die Körperlichkeit der Figuren verschleierte und von den Klassizisten als willkürlich und unnatürlich empfunden werden musste, sind bei Huber die Gewänder so gestaltet, dass sie Haltung und Bewegung der Figur nicht verunklären. Hubers Figuren agieren insofern „natürlich“, sie treten gewissermaßen „real“ in den jeweiligen Szenen auf. Auch darin wird Huber den Forderungen der zeitgenössischen Theorie gerecht, wie sie Mengs in seinen Bemerkungen zur Gewandbildung darlegt, bei denen er erneut Raffael zum Vorbild erklärt:

„Da er erkannte, daß der Mensch den sie bedecken, und die Regung seiner Glieder die einzige Ursache und der Grund der Lage und abwechselnden Falten der Gewänder sind, so hat er sie zu Diesen zurückgeführt (...).“¹⁹⁰⁴ „Er sah, daß die Alten die grossen Falten auf grosse Theile des Cörpers von Menschen legeten, und nicht mit Kleinigkeiten die grossen Theile durchschnitten, und wenn sie es um der Natur des Gewandes willen thun sollen und müssen, dieselben Falten so wenig erhaben, so klein macheten, daß sie keine Haupttheile bedeuten können. (...) die Form seiner Falten richtete er nach dem nakenden welches darunter war (...).“¹⁹⁰⁵

¹⁹⁰³ Auch Januarius Zick griff teilweise auf barocke Gestaltungsmittel wie Untersichtigkeit zurück.

¹⁹⁰⁴ MENGES 1774, S. 110.

¹⁹⁰⁵ Ebenda, S. 106.

Wie Huber in Körperbildung und Faltenwurf zur Natürlichkeit der Bilderscheinung gelangt, wird seine Malerei darüber hinaus ganz allgemein den aktuellen Ansprüchen gerecht.

In der Umsetzung seiner Themen verzichtet er weitestgehend auf Zutaten des Legendären, Ekstatisch-Visionären, Allegorischen. Seine „religiöse[n] Historien“¹⁹⁰⁶ beschränken sich in ihrem Repertoire von Bildzeichen, Symbolen, Personifikationen oder Typologiebezügen auf das Minimum, alles Exaltierte, etwa in Figurenbildung, Komposition oder Kolorit, unterbleibt. Bildmittel, die gemäß der Terminologie der Rhetorik dem Ornatus zuzurechnen sind, haben keinen Platz mehr. In Hubers Deckenbildern geht es tatsächlich um das Was, nicht ums Wie; sie sind der Wiedergabe des Inhalts verpflichtet, nicht dekorativen Raumwirkungen.

Huber erfüllt somit Forderungen wie die Muratoris nach Texttreue und nähert sich dem Ideal historischer Genauigkeit an. Er erfüllt den Anspruch auf Klarheit der Erzählung, indem er seine Kompositionen auf das Wesentliche reduziert, und auf andächtige Erbauung, indem er auf Dramatik der Bewegung und auf malerische Effekte möglichst verzichtet.

Ein besonders gelungenes, wenngleich kaum bekanntes Beispiel für eine Kirchengemälde im Geist des Klassizismus stellt Hubers Freskenzyklus in der Pfarrkirche von Schwabbruck (F XXIII) dar. Hier ersetzt das konsequent durchgesetzte Konzept des *quadro riportato* die Unter- oder Schrägsichtperspektive von Barock und Rokoko. Der unmittelbare Betrachterbezug, ein wesentliches Merkmal der barocken Bildrhetorik, ist aufgegeben. Huber hat im Hauptfresko die Himmelfahrt Christi „mit einigem Aufwand dargestellt, doch Motive der *argutezza*, des *ornatus* im Sinne der Rhetorik, sucht man vergeblich.“¹⁹⁰⁷ Vielmehr überzeugen die Fresken, insbesondere auch die Zwickelbilder mit Erscheinungen Christi nach der Auferstehung (F XXIII, A1–A4), durch klare und ausdrucksvolle Wiedergabe der biblischen Inhalte. Der Schwabbrucker Freskenzyklus

„harmoniert (...) mit den Forderungen nach Wahrheit, Klarheit und Natürlichkeit, die Heinrich Braun dem Prediger stellte. Der Prediger solle das Eigentliche der Sache herausstellen, und die Klarheit bestehe darin, dass er die Sache so vorstelle, „wie sie’s in der That ist“. Die Ebene des Historischen wird in den Zwickelbildern durch nichts unterbrochen. Die Bildform signalisiert dem

¹⁹⁰⁶ FEULNER 1929, S. 226 f.

¹⁹⁰⁷ BÜTTNER 1997, S. 145. In der Rhetoriklehre ist *argutezza* ein Ausdrucksmittel, ein Instrument, das darauf abzielt, Inhalte nicht auf trivial-utilitaristische Weise zu vermitteln, sondern auf ingenios-reizvolle (im Sinne des Rhetorik-Traktats „*Cannocchiale aristotelico*“, 1654, von Emanuele Tesauro).

Betrachter, dass ein tatsächliches Geschehen abgebildet wird, das als historische Wahrheit aufgefasst werden soll.“¹⁹⁰⁸

In Hubers Freskenschaffen spiegelt sich die katholische Reformbewegung, die in Augsburg große Bedeutung erlangt hatte, ebenso wie der von klassizistischer Theorie geprägte neue Kunstbegriff. Johann Joseph Huber erweist sich als ein bildkünstlerisch wie geistesgeschichtlich auf der Höhe der Zeit stehender Maler, ein bedeutender Künstler der Aufklärungsepoche.

4. Zeitgenössische Freskanten in Schwaben im Vergleich zu Johann Joseph Huber

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Huber das Parkett in Augsburg als selbständiger Meister betrat, waren in Schwaben zahlreiche Freskanten tätig.¹⁹⁰⁹ Parallel zu seiner Hauptschaffensphase (von 1770 bis zur Jahrhundertwende) wirkten Gottfried Bernhard Göz (1708–1774)¹⁹¹⁰, Johann Baptist Baader (1717–1780)¹⁹¹¹, Johann Georg Dieffenbrunner (1718–1785)¹⁹¹², Joseph Christ (1731–1788), Matthäus Günther (1705–1788), Joseph Hartmann (1721–nach 1789), Christian Thomas Wink (1738–1797), Januarius Zick (1732–1797), Johann Baptist Enderle (1725–1798) und Konrad Huber (1752–1830), um nur die bekanntesten anzuführen.¹⁹¹³ Von lokaler Bedeutung sind der von Donauwörth aus wirkende Joseph Leitkrath (Leitgradt; 1739–1811)¹⁹¹⁴, Johann Baptist Anwander (um 1750–um 1800)¹⁹¹⁵ sowie Vitus Felix Rigl (1717–1798)¹⁹¹⁶, der als gebürtiger Augsburger von Dillingen aus gearbeitet hat. Unter den Zeitgenossen ist

¹⁹⁰⁸ BÜTTNER 1997, S. 144 ff.

¹⁹⁰⁹ Bereits während seines ersten Schaffensjahrzehnts verstarben Freskanten, wie Johann Martin (1684–nach 1753) und Johann (1702–1762) Zick, Johann Wolfgang Baumgartner (1712–1761), Anton Enderle (1700–1761), Johann Georg Wolcker (1700–1766), Joseph Mages (1728–1769) sowie Joseph Anwander (1715–1770) und Franz Martin Kuen (1719–1771).

¹⁹¹⁰ ISPHORDING 1982. – DERS. 1997.

¹⁹¹¹ SIMON-SCHLAGBERGER 1983.

¹⁹¹² PAULA, GEORG: *Johann Georg Dieffenbrunner. Leben und Werk*, München 1983 (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 8).

¹⁹¹³ Darunter gelten Gottfried Bernhard Göz, Johann Georg Wolcker, Johann Wolfgang Baumgartner, Franz Martin Kuen, Johann Baptist Enderle, Johann Baptist Baader, Joseph Anwander, Vitus Felix Rigl und Franz Anton Anwander ebenso wie Johann Joseph Huber, als Bergmüller-Schüler.

¹⁹¹⁴ GROHSMANN, LORE: *Geschichte der Stadt Donauwörth, Bd. 2: Von 1618 bis zur Gegenwart*, Donauwörth 2001, S. 142, 382.

¹⁹¹⁵ Zu dem Neffen von Johann Anwander siehe MERK, ANTON: *Johann Anwander (1715–1770). Ein schwäbischer Maler des Rokoko*, München 1975, S. 106.

¹⁹¹⁶ Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 124 ff. – PAULA 1997, S. 252. – BAUER 2000, S. 188.

noch der Österreicher Franz Sigrist (1727–1803)¹⁹¹⁷, der von 1754–1763/64 in Augsburg weilte und Mitglied der „Gesellschaft der freyen Künste“ („Artium Liberalium Societas“) war, zu nennen.

Unter den Künstlern, welche die Freskomalerei bis zur Jahrhundertwende führten, dürfen als Hubers wichtigste Konkurrenten der Donauwörther Rokokomaler Johann Baptist Enderle (1725–1798) und der Koblenzisch-Kurtrierische Hofmaler Januarius Zick (1730–1797) gelten, da sie im selben geographischen Raum wie Huber tätig waren und auf höchstem Niveau arbeiteten.

Johann Baptist Enderle (1725–1798) ist ein typischer Vertreter der kirchlichen Rokokomalerei, geprägt von der Ausbildung bei seinem Onkel Anton Enderle (1700–1761) in Günzburg, der um 1750 gesicherten Mitarbeit bei dem Weißenhorner Franz Martin Kuen (1717–1771), der ihm die Kenntnis Tiepolos vermittelte, und dem angenommenen Besuch der Augsburger Akademie unter Bergmüller.¹⁹¹⁸ 1755 übernahm er durch Heirat eine Werkstatt in Donauwörth. Mit Ausnahme von Werken in Mainz und Oberndorf/ Neckar finden sich Enderles Fresken zumeist in schwäbisch-bayerischen Kirchen. Eine helle, lichte Farbpalette und eine feine kleinteilige Strichführung prägen seine Hauptwerke der 1770/75er Jahre. Enderle schuf detailreiche, oft vielfigurige Freskobilder von lebhafter, zarter Farbigkeit und dekorativer Wirkung. Seine Gestaltung ist charakterisiert von Volkstümlichkeit und Erzählfreude.¹⁹¹⁹ Die Szenen und architektonischen Kulissen bettete er oft in landschaftliche Schauplätze ein. Seinen persönlichen, ganz dem Wesen des Rokoko verhafteten Stil wandelte er im Spätwerk „im Sinne des Zopfstils“¹⁹²⁰ ab.

Mit diesem seinerzeit sehr geschätzten, äußerst produktiven Meister trat Huber nachweislich einmal in direkte Konkurrenz. Enderle hatte sich im Oktober 1780 in Dischingen um die Freskierung der Pfarrkirche in Trugenhofen (Lkr. Heidenheim) beworben, jedoch wurde die Ausführung der Fresken dem Augsburger übertragen.¹⁹²¹ Abgesehen davon ergaben sich nur geringe Überschneidungen ihrer Tätigkeitsgebiete, welche vielmehr aneinander grenzen.¹⁹²² So konnten beide Freskanten nebeneinander ihre Stellung behaupten.

¹⁹¹⁷ MATSCHE-VON WICHT, BETKA: *Franz Sigrist (1727–1803). Ein Maler des 18. Jahrhunderts*, Weißenhorn 1977.

¹⁹¹⁸ Vgl. AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988, S. 114.

¹⁹¹⁹ Vgl. PAULA 1997, S. 256.

¹⁹²⁰ BAUER 2000, S. 53.

¹⁹²¹ Vgl. DASSER 1970, S. 59.

¹⁹²² Im Landkreis Augsburg ist Enderle, mit Ausnahme von Graben (1789), überwiegend bis 1765 tätig. Der Großteil seiner Freskierungen liegt im Bereich zwischen Donau (Ulm–Donauwörth), Iller und Lech.

Zwischen dem Donauwörther und dem Augsburger sind in der Schülerschaft Bergmüllers sowie im nachweisbaren Rückgriff auf verschiedene Kupferstichvorlagen des Akademielehrers Parallelen zu ziehen. Unabhängig davon jedoch fanden beide zu differierenden Stilen. Enderle war zu sehr dem Rokoko verpflichtet, als dass ihm eine echte Umstellung möglich gewesen wäre. Er versuchte sich den neuen Gegebenheiten anzupassen, jedoch gelangen ihm nur vereinfachte und dadurch ins Nüchterne übersetzte Adaptionen seines früheren Schaffens.¹⁹²³ Der Einfluss des Klassizismus macht sich an Merkmalen wie einfacher Rahmenform, einansichtiger Bildanlage oder schlichter Erzählung bemerkbar. Zu Kompositionen, die die Ideale des Klassizismus wirklich umsetzten, gelangte er hingegen kaum. Somit veranschaulicht sein späteres Schaffen die Krise der Deckenmalerei am Übergang vom Rokoko zu einem vom Zeitgeschmack geforderten Klassizismus.

Die bedeutendste Persönlichkeit im letzten Viertel des Jahrhunderts und der bedeutendste Vertreter des schwäbischen Frühklassizismus ist Januarius Zick (1730–1797). In München als Sohn des Johann Zick (1702–1762) geboren, wurde er vom Vater ausgebildet, arbeitete er anfangs mit diesem zusammen (z. B. in Würzburg, 1750; Bruchsal, 1752–54). Danach ging er auf Reisen, hielt sich 1756/57 in Paris, 1757/58 in Basel, 1758 in Rom und Augsburg¹⁹²⁴ auf. 1760 erfolgte die Ernennung zum Kurtrierischen Hofmaler. In seinem freskalen Frühwerk ist Zick noch der Tradition des süddeutschen Rokoko verhaftet, doch in Komposition und Figurenstil deuten sich erste Zeichen des beginnenden Frühklassizismus an, welche um 1770–80 voll ausgeprägt sind. Als Freskant war er im Ulmer Raum und in Oberschwaben tätig. In den späten 1770er und 1780er Jahren wurden ihm in Oberschwaben – mit Ausnahme von Ochsenhausen (1785) – die bedeutendsten Freskoaufträge (Wiblingen 1778–80; Oberelchingen 1782; Rot a. d. Rot 1784) zuteil.¹⁹²⁵ Sein Hauptwerk, die Ausmalung und Ausstattung der Benediktiner-Abteikirche in Wiblingen als „Bau- und Verzierungsdirektor“¹⁹²⁶, begründete seinen Ruhm als letzter deutscher Großmaler. In seinen Fresken markiert die inhaltliche Reduzierung und zum Teil sogar Profanisierung (z. B. in Oberelchingen, Rot, Triefenstein) eine radikale Abkehr von den komplizierten allegorischen Programmen der vorhergehenden Generationen (z. B. Asam). Damit geht

¹⁹²³ Vgl. DASSER 1970, S. 60.

¹⁹²⁴ In Augsburg nimmt Zick an der jährlichen Preisverteilung der „Kaiserlich-Franziscischen Academie“ teil und erhält für sein Gemälde des Merkur in der Werkstatt des Bildhauers den ersten Preis. Bereits 1757 ist er in der Liste ihrer Ehrenmitglieder zu verzeichnen (vgl. STRABER 1994, S. 13).

¹⁹²⁵ Vgl. LIEB 1956, S. 288.

¹⁹²⁶ AUSST. KAT. ZICK 1993, S. 64.

die Entwicklung zurück zum *quadro riportato* einher, wobei der Tafelbildcharakter der Deckenbilder durch „die Fresko und Architektur trennende Rahmung und die perspektivisch kaum verkürzten Figuren“¹⁹²⁷ betont wird. Jedoch lebt in seinen Fresken, trotz der klassizistischen Schulung in Paris und Rom, ein gemäßigter Illusionismus fort. Vermutlich trat der nach seiner Romreise in Augsburg weilende Januarius Zick dort als Vermittler des Mengs'schen Gedankenguts und seiner technischen wie kompositionellen Ideen (wie der absoluten Vorrangstellung der Zeichnung, einer kühlen kräftigen Farbigkeit und stark farblichen wie kompositionellen Akzenten) in Erscheinung.¹⁹²⁸

Die Werke Zicks und Hubers sind von denselben frühklassizistischen Stilelementen¹⁹²⁹, bei differierenden Personalstilen, geprägt. Sie stehen auf einer Stilstufe nebeneinander, wobei Sprandel im Vergleich von Hubers Oberschönenfelder Kuppelfresko (1769) mit Zicks Wiblinger Fresken (1778–80) konstatierte, dass Huber rund zehn Jahre früher die „barocke“ Himmelsöffnung bereits mit Wolken verhängte.¹⁹³⁰ Doch ist Zicks Werk unleugbar von höherer künstlerischer Qualität. Er setzte die Ideale der klassizistischen Ästhetik in größerer Konsequenz um und beeindruckte dabei, allerdings durch seine Großaufträge begünstigt, durch echte Monumentalität. Er war in der Lage, sein Tätigkeitsfeld für weitreichende Aufgaben zu erweitern. In Wiblingen war Zick als Architekt und Bauleiter („Bau- und Verzierungsdirektor“¹⁹³¹) tätig und somit wie Martin Knoller in Neresheim Schöpfer der Gesamtausstattung. Zudem war Zick auch ein ausgezeichneter, in vielem von Rembrandt beeinflusster Leinwandmaler großer Altarbilder und kleiner Kabinettbilder und ein exzellenter Zeichner, der auch Intarsienentwürfe fertigte. Er gehört zu den interessantesten und vielseitigsten Malern des 18. Jahrhunderts. Gegen den international erfahrenen Zick ist Huber nur von lokaler Bedeutung am Augsburger Kunsthimmel. Nichtsdestotrotz konnte sich der Augsburger nachweislich in Pfaffenhausen (Lkr. Unterallgäu) gegen Zick durchsetzen: Unter den

¹⁹²⁷ STRABER, JOSEF: *Zick, Januarius*, in: *Marienlexikon*, hg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 791.

¹⁹²⁸ Vgl. NESTLER 1994, S. 118 f.

¹⁹²⁹ Das Grundprinzip des visionären Freskos (Illusionismus und Verkürzung) wird beibehalten, jedoch auf ein Minimum beschränkt. Architektur und Malerei sind durch Grenzen voneinander geschieden. Zudem hat jedes Deckenbild seinen eigenen, perspektivischen Verschwindungspunkt und verlangt isolierte Betrachtung. Daneben sind eine plastische, kräftige Figurenmodellierung und kühles Kolorit weitere Kriterien.

¹⁹³⁰ Vgl. SPRANDEL 1994, S. 188.

¹⁹³¹ AUSST. KAT. ZICK 1993, S. 64.

Bewerbungen von Künstlern und Handwerkern um die Arbeiten beim Neubau der Pfarrkirche von Pfaffenhausen findet sich auch jene von Januarius Zick.¹⁹³²

Weitere führende Meister des süddeutschen Frühklassizismus sind Christian Thomas Wink in München und Konrad Huber in Schwaben. Der kurfürstlich-bayerische Hofmaler Christian Thomas Wink (1738–1797) war neben seiner Tätigkeit als Entwerfer von Gobelins für die kurfürstliche Manufaktur vielfach als Freskant tätig. Seine Werke finden sich vor allem in Ober- und Niederbayern, aber auch in Oberösterreich. Als er es 1769 zum Hofmaler brachte, arbeitete er an seinem größten Auftrag für den Hof, am Fresko im Speisesaal von Schloss Schleißheim (1770/75). Winks auch in der Spätzeit rokokoartiger Stil erweist sich als besonders reizvoll in seinen Landschaftsräumen und den volkstümlichen Darstellungen von Gläubigen. Den neuen Tendenzen, den Forderungen nach Übersichtlichkeit und Klarheit, versuchte er sich anzupassen; so setzte er im Kolorit verstärkt prägnante Grundfarben ein. In den letzten Arbeiten erst geht sein Stil zum Klassizismus über.¹⁹³³ Im Grunde jedoch blieb Wink dem Rokoko verhaftet. Seiner alsbald überholten, unmodernen Malerei wegen musste er bei Hofe Johann Jakob Dorner und Franz Ignaz Oefele das Feld räumen. 1784 klagte Wink über mangelnde Aufträge¹⁹³⁴, doch gelang es ihm, sich 1786 in Ettringen (Lkr. Unterallgäu) sowie 1789 in Hiltenfingen (Lkr. Augsburg) Aufträge in Hubers Haupttätigkeitsbereich zu verschaffen. Christian Thomas Wink war einer der wichtigsten Repräsentanten des ausklingenden bayerischen Rokoko. In seinen Werken ist die gekonnte Deckengestaltung eines Johann Baptist Zimmermann ebenso wie der lockere Pinselduktus und das wohlabgestimmte Kolorit eines Johann Georg Bergmüller oder die elegante Figurentypisierung eines Jacopo Amigoni spürbar.¹⁹³⁵ 1766 hatte Wink zusammen mit seinen Hofkünstler-Kollegen, dem Bildhauer Roman Anton Boos und dem Stuckator Franz Xaver Feichtmayr d. J., eine private Zeichenschule gegründet,

¹⁹³² Zick scheint durch den Prior von Wiblingen von dem Pfaffenhausener Bauvorhaben erfahren zu haben und bewarb sich 1780 mittels eines Empfehlungsschreibens des Oberelchinger Priors Widmann für die Ausmalung (vgl. STRÄßER 1994, S. 43. – Siehe auch SCHÖTTL 1985, S. 6. – AUSST. KAT. ZICK 1993, S. 12, Fußnote 15). Jedoch war die Frage der Freskierung durch eine Stiftung des Augsburger Bankiers Johann von Obwexer längst entschieden. Dieser hatte bereits während der Vorbereitungs- und Planungsphase Huber als Freskant empfohlen und für die malerische Ausgestaltung 2000 Gulden gestiftet.

¹⁹³³ In der Auffassung des Deckenbildes als Tafelbild, der klassizistischen Regelmäßigkeit im Aufbau sowie auch in der Veranschaulichung eines einfachen Ereignisses der biblischen Geschichte u. a.

¹⁹³⁴ Einerseits war der Titel eines Hofmalers mit keiner Besoldung verbunden, andererseits war seine Tätigkeit für den Münchener Hof sporadischer geworden, so dass Wink gezwungen war, Bittbriefe um Wohnung, Arbeit oder Anstellung zu schreiben, vgl. hierzu BAUER 2000, S. 58. – Siehe auch CLEMENTSCHITSCH, HEIDE: *Christian Wink 1738–1797*, Diss. Ms., Wien 1968, Anhang D, 1780, 1784, 1786, 1788.

¹⁹³⁵ Vgl. PAULA, GEORG: *Wink, Thomas Christian*, in: *Marienlexikon*, hg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Bd. 6, St. Ottilien 1994, S. 745.

die 1770 durch Kurfürst Max III. Joseph zur öffentlichen Kunstschule und später (1808) zur Akademie erhoben wurde. Wink selbst übernahm kein Professorenamt, hat aber wohl unterrichtet. Im Gegensatz zu Johann Joseph Huber war der nur ein Jahr jüngere Wink bereits 1769 am Höhepunkt seiner Karriere, doch gingen die Aufträge nach 1780 merklich zurück, als der Augsburger seine bedeutendsten Schöpfungen noch vor sich hatte.

Mit dem gleichzeitig tätigen Weißenhorner Maler Konrad Huber (1752–1830) steht der Augsburger Akademiedirektor weniger als Konkurrent – Konrad Huber war überwiegend in Oberschwaben, besonders in der Umgebung von Weißenhorn, tätig – in Beziehung, als vielmehr wegen der „Namensgleichheit [, welche] schon zu wiederholten Verwechslungen“¹⁹³⁶ und falschen Zuschreibungen¹⁹³⁷ an den ehemals bekannteren Weißenhorner geführt hat.¹⁹³⁸ Ebenso wie Johann Baptist Enderle hatte der aus Weingarten stammende Konrad Huber seine Ausbildung bei Franz Martin Kuen in Weißenhorn erhalten. 1770 ging er an die nach Frankreich und Rom orientierte Herzogliche Akademie in Stuttgart. Auf einer Studienfahrt nach Italien lernte er Andrea Appiani (1754–1817) kennen, bei dem er seine Kenntnisse in der Freskomalerei vertiefte. Nach dem Tod Kuens heiratete er 1773 dessen Witwe und erwarb so die Meistergerechtigkeit in Weißenhorn. Der Weißenhorner Huber ist neben dem Augsburger Akademiedirektor „der am stärksten beschäftigte Kirchenmaler des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Schwaben“¹⁹³⁹ und darf „als einer der letzten bedeutenden Repräsentanten der Barockmalerei in unserem Gebiet gelten“¹⁹⁴⁰.

Ihm gelang der Übergang zum Klassizismus, seine Deckenfresken entsprechen dem neuen Geschmack durch Klarheit der Schilderung, beruhigte Festigkeit der Komposition, Vereinfachung des Inhalts, entschiedene Farbigkeit, gemäßigte

¹⁹³⁶ SCHEFOLD 1930, S. 162.

¹⁹³⁷ Verwechslung mit C. Huber bei LEITSCHUH, FRIEDRICH: *Würzburg*, Leipzig 1911, S. 269. – Beispielsweise wurden die Fresken von Oberhausen (THIEME/ BECKER 1924, S. 5) und Wiesensteig (DEHIO 1908, S. 557. – GRADMANN 1914, S. 160) fälschlicherweise Konrad Huber zugeschrieben. Daneben kam es auch zu Vermischungen beider Künstler, im Falle von Trugenhofen und Schloss Duttonstein „J. Huber aus Weissenhorn“ (GRADMANN 1914, S. 152), „J. Anton Huber von Weißenhorn“ (KEPLER 1888(A), S. 475) bezüglich der Fresken im Ochsenhausener Konventgebäude oder „Johann Josef Huber von Weißenhorn“ (HOFMANN 1959, S. 105) bezüglich der Schwabbrucker Fresken. Auch das Hochaltarblatt des Letzten Abendmahls (1774) der Pfaffenhausener Priesterseminarkapelle (SCHEFOLD 1930, S. 181) sowie die im Priesterseminar in Augsburg befindliche Kupfertafel gleichen Themas (KOSEL 1983, S. 223 ff.) wurden ehemals Konrad Huber zugeschrieben.

¹⁹³⁸ Vgl. auch THIEME/ BECKER 1924, S. 5 und 14. Hierauf hatte bereits Bertold Pfeiffer in seiner 1896 erschienenen Abhandlung über die „Kultur und Kunst in Oberschwaben im Barock- und Rokokozeitalter“ hingewiesen (PFEIFFER 1896, S. 2).

¹⁹³⁹ SCHEFOLD 1930, S. 162.

¹⁹⁴⁰ PAULA 1997, S. 256 f.

Bewegung und betont plastische Erscheinung der Figuren.¹⁹⁴¹ Das Werk der beiden Huber bildet eine stilgeschichtliche Parallele. Es ist bestimmt von der Synthese der Traditionen aus Barock und Rokoko mit den neuen Strömungen des Klassizismus¹⁹⁴² und lässt die aus diesem Übergang resultierenden Brüche und Spannungen erkennen¹⁹⁴³. Der fünfzehn Jahre jüngere Konrad Huber gelangte in den Tafelbildern seiner Spätphase allerdings noch zu einem Stil, der der nazarenisch-christlichen Kunst in Schwaben den Weg bereitete.¹⁹⁴⁴

Eine gegenseitige Beeinflussung beider Maler ist nicht nachweisbar. Ihre Personalstile sind ganz unterschiedlich, doch hinsichtlich der verbildlichten Themen, der formalen Kompositions- und Stilmerkmale und ihres Ranges als bedeutende Maler des Umbruchs stehen sie nebeneinander auf einer Ebene.

Wie Konrad Huber pflegten auch Tiroler Freskomaler wie Joseph Schöpf (1745–1822)¹⁹⁴⁵ oder die Knoller-Schüler Franz Altmutter (1746–1817) und Joseph Keller aus Pfronten (1740–1823)¹⁹⁴⁶ sowie zuletzt Joseph Arnold d. Ä. (1788–1879)¹⁹⁴⁷ die alten Traditionen noch bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Als letztes soll auf ihren Lehrer, den Tiroler Martin Knoller (1725–1804), einen der letzten großen Deckenmaler des 18. Jahrhunderts, eingegangen werden. Nach seiner Schulung bei Paul Troger an der Wiener Akademie, studierte er 1754 an der Accademia di San Luca in Rom und hatte Kontakt zu Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann. Unter deren Einfluss wandelte sich sein Stil, der im Frühwerk noch ganz der spätbarocken Tradition verpflichtet ist, zu einem immer reineren Klassizismus mit immer geringfügigeren barocken Reminiszenzen. Seine Fresken zeugen in der Strenge der Komposition, der plastischen Modellierung sowie Klarheit der Zeichnung von den neuen Anschauungen. In seinen Werken der 1770er Jahre (z. B. Neresheim, 1770/75; Münchener Bürgersaalkirche, 1773/74) setzen eine Vereinfachung der Komposition, eine Erstarrung der Bewegung, plastische Härte, kalte Farben sowie häufiges Aufgreifen antiker Details ein. Knoller gab der Zeichnung die Vorrangstellung und setzte in der Komposition auf starke, farblich betonte Akzente. Auch wenn Huber mit dem die meisten Zeitgenossen weit überragenden Knoller nicht zu vergleichen ist, weder in der

¹⁹⁴¹ Vgl. SCHEFOLD 1930, S. 163.

¹⁹⁴² Vgl. Ebenda, S. 162.

¹⁹⁴³ Vgl. PAULA 1997, S. 256.

¹⁹⁴⁴ Vgl. SEBALD, EVA: *Konrad Huber – Ein Maler des Übergangs*, in: Ausst. Kat. Nazarener in Schwaben 1990, S. 22.

¹⁹⁴⁵ Siehe KUPFERSCHMIED 2008.

¹⁹⁴⁶ Siehe AUSST. KAT. HERBST DES BAROCK 1998, S. 369–442, 491–502.

¹⁹⁴⁷ PREINDL, HERBERT: *Josef Arnold d. Ä. Ein Tiroler Freskenmaler zwischen Barock und Nazarenern*, Innsbruck/ Wien 1991.

Konzeption noch in der Ausführung¹⁹⁴⁸, so sind die genannten Stilmerkmale doch im Werk beider Maler festzustellen.¹⁹⁴⁹ Inwieweit Knollers Kunst, die wesentlich von italienischen Erfahrungen inspiriert war, die Stilentwicklung in der süddeutschen Monumentalmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts beeinflusste, ist nicht ohne weiteres nachzuvollziehen. Doch bedingt eine große Zahl von Kopien und Anlehnungen in der Kirchendekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts, dass Knollers Version des Letzten Abendmahls in Neresheim von seinen Zeitgenossen, darunter Januarius Zick, Konrad Huber und auch Johann Joseph Huber, als vorbildlich angesehen wurde.¹⁹⁵⁰

Januarius Zick, Konrad Huber und Johann Joseph Huber sind Hauptvertreter der schwäbischen Freskomalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der aus Rheinfranken nach Schwaben gerufene Januarius Zick übte mit seinen Werken im Ulmer Raum und in Oberschwaben starken Einfluss aus, der Schüler der Hohen Carlsschule zu Stuttgart, Konrad Huber, im näheren und weiteren Umkreis von Weißenhorn sowie ebenfalls in Oberschwaben. Dagegen konzentrierte sich das Wirkungsfeld Johann Joseph Hubers auf die nähere und weitere Umgebung von Augsburg, das bayerisch-schwäbische Gebiet. Während an keinem ihrer Werke zu leugnen ist, dass sie ihre Wurzeln im ausgehenden Rokoko haben, hat doch jeder dieser drei Freskanten einen eigenen Weg zum neuen, klassizistischen Stil gefunden. So ergibt sich auch in dieser von ästhetischen Vorgaben in ihrer Entfaltung eingeschränkten Zeit ein bemerkenswerter Reichtum an stilistischen Varianten. Zick und die beiden Huber waren die „letzten Vertreter einer Künstlergeneration, die in das Rokoko hineingeboren und mit dem Klassizismus konfrontiert“¹⁹⁵¹ wurden. Ihnen kommt das Verdienst zu, die typisch barocke Kunstgattung der Freskomalerei noch bis über die Jahrhundertwende (Johann Joseph Huber bis 1810, Konrad Huber sogar bis 1820) hochgehalten zu haben. Der Augsburger Akademiedirektor steht dabei „in seiner Kunstgattung [der Freskomalerei] (...) neben den bedeutenderen Januarius Zick und Martin Knoller zu Unrecht im Schatten von Thomas Christian Wink und Joseph Schöpf“¹⁹⁵² oder eines Konrad Huber. Auch Georg Paula spricht dem Akademiedirektor Huber einen Sonderstatus unter den schwäbischen Freskanten zu, da er es „wie kaum ein zweiter Augsburger Meister verstand (...), dem

¹⁹⁴⁸ Knoller ist der wichtigste Vermittler des römischen und mailändischen Frühklassizismus in Tirol und Süddeutschland. Wir erkennen „(...) ihn als einen der bedeutendsten Brückenbauer seiner Generation zwischen Süd und Nord, zwischen Italien über Tirol beiderseits des Brenners hinweg nach Süddeutschland“ (BAUMGARTL 2004, S. 128).

¹⁹⁴⁹ Vgl. NESTLER 1994, S. 118 ff.

¹⁹⁵⁰ Vgl. BAUMGARTL 1998.

¹⁹⁵¹ PAULA 1991, S. 254.

¹⁹⁵² SPRANDEL 1985, S. 2.

immer mehr nach Schwaben vordringenden Klassizismus gerecht zu werden und ihm gleichsam von Augsburg aus mit die Bahn zu ebnen.“¹⁹⁵³ Huber bewältigte „die Auseinandersetzung mit dem Gedankengut eines Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs zweifellos mit mehr Geschick als mancher seiner Standeskollegen.“¹⁹⁵⁴

5. Johann Joseph Hubers Rang und entwicklungsgeschichtliche Stellung innerhalb der Augsburger Freskantenschule des 18. Jahrhunderts

Johann Joseph Huber wurde in eine Zeit hineingeboren, in welcher die Rokokokunst Süddeutschlands ihre nach Umfang und Rang höchste Leistung entfaltete. Zu den um 1680/90 geborenen, führenden Meistern dieser Epoche (wie etwa Asam, Bergmüller oder Zimmermann) war um 1725/30 die zweite Malergeneration des Rokoko (insbesondere die große Schülerschar Bergmüllers) hinzugetreten, die zwischen 1760 und 1780 die barocke Kunst zu einer letzten Nachblüte führte. Um 1770, als Johann Joseph Huber zu ersten Höhepunkten gelangte, vollzog sich in Süddeutschland eine einschneidende Wende: Die Aufklärung als Geisteshaltung und der Klassizismus als Stilrichtung hielten Einzug und begannen, das geistige Denken und kulturelle Leben zu bestimmen. Von der Aufklärung wurde die religiöse Welt, wie sie in der Kunst des Barockzeitalters Gestalt gewonnen hatte, angegriffen. Die Vertreter des Klassizismus (Winckelmann, Mengs u. a.) wandten sich dabei auch explizit gegen den so genannten „Augsburger Geschmack“. Abgelehnt wurde die Darstellung von „Historien, die sich auf der Erde zugetragen haben, Bäume, ganze Landschaften, oder wol gar Seestücke“¹⁹⁵⁵ an den Decken. Der Klassizismus stellte andere Begriffe von Form und Sinn der Kunst auf, die dem Bisherigen durchweg entgegengesetzt waren. Die neuen Postulate hießen historische Genauigkeit, Tafelbildartigkeit mit klarer Komposition, Trennung des gerahmten Bildes von der Architektur und erzieherische Illustration der Bibelworte. Zudem verurteilte die kirchliche Obrigkeit allen überflüssigen Zierrat und forderte ebenfalls historische Genauigkeit und Texttreue in der Gestaltung der biblischen Themen. Diese geistes- und stilgeschichtlich veränderten Überzeugungen

¹⁹⁵³ PAULA 1997, S. 248.

¹⁹⁵⁴ Ebenda.

¹⁹⁵⁵ WERNER, GEORG HEINRICH: *Anweisung alle Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond und Freskomalen*, Erfurt 1781, vollständig abgedruckt bei TINTELNOT 1951, S. 307.

fürten einen tiefgreifenden Wandel der kirchlichen Kunst sowie einen neuen „aufgeklärten, frühklassizistischen“ Stil in der Freskomalerei herbei. Zu diesem fanden Johann Joseph Huber und seine Zeitgenossen Januarius Zick und Konrad Huber – Hauptvertreter der frühklassizistischen Freskomalerei und damit Repräsentanten der dritten Malergeneration in Schwaben.¹⁹⁵⁶

Der Augsburger Johann Joseph Huber hat in Bayerisch-Schwaben eine Fülle bewundernswerter Kunstwerke geschaffen. Nichtsdestotrotz ist der Akademiedirektor außerhalb der Stadtgrenzen Augsburgs heute ein wenig beachteter, vielfach geradezu in Vergessenheit geratener Künstler des Übergangs vom Rokoko zum Klassizismus.

Sein gesamtes Leben – Huber wurde 78 Jahre alt – war Huber Bürger der Reichsstadt Augsburg. In der Augsburger Gesellschaft trat er, wie schon sein Vater, als Pächter der durch die Fassadenfresken Johann Evangelist Holzers berühmten Weinwirtschaft zu den „Drei Kronen“ in Erscheinung, daneben bestimmte er als Nachfolger von Johann Georg Bergmüller und Matthäus Günther im Amt des kath. Akademiedirektors (1784–1813) sowie als Mitglied der „Privatgesellschaft zur Ermunterung der Künste“ das kulturelle Leben.¹⁹⁵⁷ Sein hohes Ansehen als Künstler erwarb er sich in der Reichsstadt durch zahlreiche Freskomalereien (z. B. in der kath. Gottesackerkirche, der ehem. Dominikanerinnenklosterkirche St. Margareth, in der Stadtmetzg sowie auch durch diverse Fassadenfresken u. a.).

Hubers Haupttätigkeitsbereich war, neben Augsburg und seinen Vororten, das Gebiet zwischen Donau und Schongau sowie Lech und Mindel, wobei, da seine Fresken im Augsburger Stadtgebiet meistens zerstört sind, das Gros der Werke wie Perlen entlang von Lech und Wertach aufgereiht ist.¹⁹⁵⁸

¹⁹⁵⁶ Vgl. BÖHM 2008, S. 116.

¹⁹⁵⁷ Durch diese Ämter und Funktionen stand er mit den angesehenen Persönlichkeiten in Kontakt. Mitglieder dieses Ausschusses waren Paul von Stetten d. J., Bürgermeister Johann Baptist Moritz Ludwig von Karl, Bürgermeister Philipp Adam Benz, Stadtgerichtsassessor Johann Baptist Peter Ignaz von Karl, Emanuel Biermann (Ratskonsulent), Georg Walther von Halder, Peter Paul von Obwexer, Joseph Paul Kobres, Matthäus Günther, Johann Esaias Nilson (Zeichner und Miniaturmaler), Georg Friedrich Brandter (Mechanicus), Johann Elias Haid (Kupferstecher) und Ignaz Ingerle (Bildhauer) (vgl. StadtA A, Acten der Stadtakademie, No. 1, Einladung zu einer auf Erweckung und Ermunterung des Kunstfließes hier in Augspurg abzielenden Gesellschaft).

¹⁹⁵⁸ Den größten Anteil an „Huber-Kirchen“ weist der heutige Landkreis Augsburg auf, mit Deubach, Oberschönenfeld, Bergheim, Westheim, Schlipshausen im Südwesten, Oberottmarshausen im Süden sowie Täferlingen und Langweid im Norden. Die im Süden angrenzenden Landkreise Landsberg a. L. und Schongau haben die Kirchen in Unterdießen, Denklingen und Schwabbruck. Im Landkreis Unterallgäu liegen die Kirchen von Pfaffenhausen, Haselbach, Wiedergeltingen und Stockheim, nordwestlich von Augsburg Osterbuch (Lkr. Dillingen) sowie nördlich der Donau Trugenhofen und Schloss Duttenstein (Lkr. Heidenheim, Baden-Württemberg). Östlich des Lechs ist die Kirche von Baindlkirch (Lkr. Friedberg) gelegen. Lediglich die großen Aufträge von Wiesensteig, Öffingen und Ochsenhausen greifen weiter nach Westen sowie jener von Dorfen weit nach Osten hinaus. Seine Heimatregion hat Huber nur in

Insgesamt sind heute von Johann Joseph Huber mehr als vierzig Freskoaufträge aus einer Zeitspanne von über fünf Jahrzehnten (1756–1810) bekannt. Daraus wird Hubers Arbeitspensum deutlich und auch die Regelmäßigkeit der Aufträge, die vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse¹⁹⁵⁹ und geistesgeschichtlichen Umwälzungen beeindruckt. Nach zögerlichen Anfängen reihen sich die Werke trotz eines allgemeinen Rückgangs der Aufträge in Jahresfolge aneinander.¹⁹⁶⁰ Nach der Jahrhundertwende, zwischen 1803 und 1810, bleiben eigenständige Freskoaufträge teilweise länger aus.

Da profane Deckengemälde in Hubers Schaffen selten sind¹⁹⁶¹ – die meisten dieser Werke sind zerstört –, gilt der Großteil seiner Fresken religiösen Darstellungen. Anhand der Themen lässt sich Hubers Herkunft aus dem Barock und seine Entwicklung in den Klassizismus schon nachvollziehen.¹⁹⁶² Ein typisch barockes Thema wie der Engelsturz zieht sich vom Frühwerk bis in die Spätphase durch (Denklingen, Osterbuch und Stockheim), da es einen auch in der Aufklärung relevanten Glaubensinhalt darstellt. Tugendallegorien, die in ihrer didaktischen Absicht ebenso aktuell blieben, gestaltete Huber von 1767 bis 1798 insgesamt sieben Mal.¹⁹⁶³ Auch Bilder von Aposteln, Evangelisten und Kirchenvätern sowie von Heiligenmartyrien finden sich noch im Spätwerk, weil sie die christliche Lehre bzw. die vorbildhafte Glaubensfestigkeit der Heiligen zu illustrieren vermögen. Legendendarstellungen und Fürbitterbilder hingegen malt Huber nur in frühen Jahren, da sie in der fortgeschrittenen Aufklärung nicht mehr gefragt sind. Nun überwiegen Stoffe, die auf eine konkrete Bibelstelle¹⁹⁶⁴ oder allgemeine theologische Themen zurückzuführen sind. Unter letzteren finden sich neben

den Jahren 1785–88 verlassen, um einige seiner Hauptwerke zu schaffen. Siehe hierzu auch die topographische Karte im Anhang.

¹⁹⁵⁹ Hubers Werk entstand in einer Epoche des größten politischen, sozialen und kulturellen Umbruchs der Neuzeit, der in der Französischen Revolution (1789) seinen Höhepunkt fand und in der Folge der napoleonischen Kriege (ab 1803) die Säkularisation, das Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und die Umgliederung Deutschlands brachte.

¹⁹⁶⁰ Siehe hierzu das chronologische Werkverzeichnis der Fresken im Anhang.

¹⁹⁶¹ Darunter das Treppenhausfresko in der Maximilianstraße 48 (F I), der Plafond im Akademiesaal (Fv XI), Schloss Duttonstein (F XII), mythologische Wand- und Deckenbilder im Schnurbeinhaus (Fv XIV), im Gasthof zu den Drei Mohren (Fv XIII) sowie im Stetten/ Hößlin'schen Gartengut (Fz I) in Augsburg.

¹⁹⁶² Bei näherer Betrachtung seines freskalen Gesamtwerks fällt auf, dass Huber gelegentlich Bilderfindungen wiederholte (Denklingen – Osterbuch – Stockheim; Trugenhofen – Oberhausen – Baidlalkirch; Stockheim – Haselbach – Oberottmarshausen u. a.).

¹⁹⁶³ In Denklingen, Trugenhofen, Wiedergeltingen, Bergheim, Stockheim, Haselbach und Oberottmarshausen.

¹⁹⁶⁴ Dabei überwiegen einfache Themen aus dem Neuen Testament, wie das Jüngste Gericht (kath. Friedhofskirche Augsburg), die Verkündigung (Westheim), Mariengeburt, Heimsuchung und Darbringung im Tempel (Dorfen, letztere auch Oberschönenfeld), das Letzte Abendmahl (Trugenhofen, Oberhausen, Baidlalkirch), das Pfingstwunder (Spitalkirche Augsburg), die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, neben zahlreichen Christuserscheinungen (Schwabbruck) sowie das Himmlische Jerusalem (Baidlalkirch), um nur einige Beispiele anzuführen. Dagegen sind Darstellungen aus dem Alten Testament selten, wie z. B. die Fresken von Schlipsheim mit Eherner Schlange im Hauptplafond sowie das Ochsenhausener Bibliotheksfresko mit Salomo und der Königin von Saba.

der in der Bibel nicht erwähnten Himmelfahrt Mariä (Dorfen, Täferlingen) oder der Dreifaltigkeit (Täferlingen) auch Verbildlichungen von Glaubenswahrheiten und der Verehrung des Allerheiligsten¹⁹⁶⁵, des Lamm Gottes (Bergheim) und des Herzens Jesu (Oberottmarshausen), Themen, die sich von visionären Barockinhalten zu eher trocken vorgeführten Manifestationen religiöser Dogmen gewandelt haben. Ähnlich wurde im Kloster Ochsenhausen die barocke Idee von der Einheit alles Wissens unter Führung der Religion in eine zeitgemäße Würdigung der Wissenschaften überführt (Bibliothek und Armarium).

Von besonderem Interesse ist die künstlerisch-stilistische Entwicklung Hubers von seinen ersten selbständigen Arbeiten bis zum Spätwerk. Sie zeigt einerseits „das Bild eines Künstlers, der am Erlernten und Bewährten ein Leben lang festgehalten hat“¹⁹⁶⁶, eines Malers, der von seinen Lehrern den Geist des Rokoko übernommen hatte, aber von Anfang an schon Elemente des einsetzenden Klassizismus integrierte. Auf der anderen Seite gewinnen viele dieser Stileigenschaften des Klassizismus im Laufe der Zeit die Oberhand über die rokokohaften Züge. Die entscheidenden Prägungen empfing der junge Huber durch die Einflüsse seiner Lehrer Bergmüller und Göz. Daneben hatte er Umgang mit dem Augsburger Künstler- und Gelehrtenkreis an der Augsburger Akademie sowie an der 1755 gegründeten „Kaiserlich Franciscischen Akademie der freien Künste und Wissenschaften“. Hier kam er mit dem aktuellen europäischen Kunstdiskurs in Berührung, fand zur Auseinandersetzung mit den theoretischen Schriften von Mengs (z. B. „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“, 1762) und den Werken etwa von Reynolds. Somit war Huber schon sehr früh mit den Vorstellungen einer neuen, an klassischen Idealen orientierten Bildsprache konfrontiert.

Das äußerte sich in formalen und stilistischen Merkmalen seiner Malerei. So tritt Huber uns bereits 1765 in Deubach, gemäß dem Schlagwort der „edlen Einfalt und stillen Größe“, in der Komposition als ausgewiesener Klassizist entgegen¹⁹⁶⁷, wenn auch im Malerischen noch der Eindruck rokokohafter Leichtigkeit überwiegt. Auch in seinem ersten Kuppelfresko in monumentalem Maßstab, 1769 in Oberschönenfeld, machen sich klassizistische Gestaltungsprinzipien geltend. Symmetrische Anlage und pyramidale Gruppierung, plastische Modellierung und statuarischer Charakter der Figuren, kräftiges Kolorit und geschlossener Himmel – all diese Faktoren, die zur Minderung des

¹⁹⁶⁵ In Langweid, Trugenhofen und Haselbach.

¹⁹⁶⁶ BIEDERMANN 1987, S. 125.

¹⁹⁶⁷ Vgl. PAULA 1998, S. 38.

illusionistischen Effekts beitragen¹⁹⁶⁸, kennzeichnen eine Stilstufe, die Bushart als „purifiziertes Rokoko“¹⁹⁶⁹ bezeichnete und die deutlich in eine neue Kunstepoche vorausweist.

Darin ist Huber – und das unterstreicht seine bislang kaum angemessen gewürdigte Bedeutung – ein ausgesprochen fortschrittlicher Künstler. Er nahm die „stilistischen Entwicklungen, die bei anderen zeitgenössischen Künstlern erst zu einem späteren Zeitpunkt einsetzen“¹⁹⁷⁰, vorweg. Sprandel betonte, dass Huber im Verhängen des offenen Himmelsraums durch Wolken schon rund zehn Jahre vor Januarius Zick damit beginnt, die illusionistische Wirkung eines im barocken Sinne sich in unendliche Höhe öffnenden Bildraumes entschieden zurückzudrängen.¹⁹⁷¹

In seiner weiteren Entwicklung intensiviert Huber die klassizistischen Tendenzen, die sich „in der Vereinfachung des Inhaltes wie der Komposition, in der Mäßigung der Bewegung und in der klaren, ruhigen Anordnung der Gruppen und einzelnen Figuren, die schärfer als zuvor in ihrer plastischen Erscheinung herausgeschält sind“¹⁹⁷², in der „tafelbildartigen Stabilisierung des Deckenbildes“¹⁹⁷³ und der Verfestigung der Scheinarchitektur¹⁹⁷⁴ sowie in linearer Zeichnung, geschlossenen Konturen und präzisiertem, kräftigem Kolorit äußern. Das Erbe des Rokoko, das Leichte, Flüchtige, der lockere Schwung der Erzählung, die duftige Farbigkeit, die atmosphärische Weite, die Erregung und Eleganz in der Bewegung – all diese Eigenschaften treten zunehmend in den Hintergrund zugunsten eines ausgeprägt klassizistischen Stils.

Den verblüffenden Schlusspunkt seines Œuvres setzt Huber mit über siebenzig Jahren bei seinem letzten Großauftrag in Baidlkirch. Hier holt er „inzwischen vollkommen überholte Kompositionsschemata“¹⁹⁷⁵ aus dem Fundus barocker Gestaltungsmittel hervor und führt einen geradezu aberwitzigen Abgesang auf den Barockillusionismus vor – und das im Jahr 1810, als Huber sich „längst zum akademischen Klassizisten gewandelt hatte“¹⁹⁷⁶. Dieser Paukenschlag zählt „trotz der rein illusionistischen und dadurch fast antiquiert wirkenden Konzeption zu den wenigen bedeutenden Leistungen

¹⁹⁶⁸ Er war bestrebt „den bisher gängigen raumdominanten Illusionismus mit einer prägnanten Herausarbeitung und Hervorhebung der Einzelfigur und einer gezielten Simplifizierung der Komposition im Hinblick auf eine größere Anschaulichkeit zu verknüpfen“ (PAULA 1997, S. 248).

¹⁹⁶⁹ Vgl. BUSHART 1995, S. 83.

¹⁹⁷⁰ SPRANDEL 1994, S. 185.

¹⁹⁷¹ Vgl. SPRANDEL 1994, S. 188.

¹⁹⁷² SCHEFOLD 1930, S. 163.

¹⁹⁷³ NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972, S. 695.

¹⁹⁷⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁹⁷⁵ PAULA 1996, S. 156.

¹⁹⁷⁶ BAUER 2000, S. 206.

der Augsburger Malerei in der Tradition des 18. Jahrhunderts“¹⁹⁷⁷ zu Beginn des 19. Jahrhunderts.¹⁹⁷⁸

Huber konnte „die Freskomalerei noch bis über die Schwelle des 19. Jahrhunderts“¹⁹⁷⁹ fortführen, da er in seinen Deckenbildern eine „aufgeklärte Reformkunst“¹⁹⁸⁰ vertrat. Als typischen Vertreter seiner Epoche weist ihn dabei vor allem das aus, was Bushart „Andachtsstil“¹⁹⁸¹ genannt hat. Während das Deckenbild des Rokoko in seinen Überschwänglichkeiten eher auf Kollektiverlebnisse gerichtet war – am intensivsten wurde es wohl bei Festpredigten zu hohen Feiertagen wahrgenommen –, appellieren Hubers Fresken an die Andacht des Einzelnen. Gemäß der Ausgangsthese Sulzers in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“, „das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist Empfindungen zu erwecken“¹⁹⁸², fördert die kirchliche Kunst nun die Intensivierung und Individualisierung der religiösen Andacht. Statt der Erregung von Affekten und „der differenzierten Darstellung des Affektausdrucks, der sich dem Betrachter mitteilen soll, [ist] eine Darstellungsweise [getreten], die den Betrachter zur Einfühlung auffordert, ihn dazu veranlasst, vom Gefühl her Handlung und Aussage des Bildes zu erfassen“¹⁹⁸³. Dem Übergang von der Affektlehre zur Vorstellung des Gefühls als der für religiöse Erfahrung entscheidenden Instanz korrespondiert die Abkehr von komplexen, allegorisch überfrachteten Bildprogrammen zugunsten von klaren, unmittelbar verständlichen Inhalten.

In diesem Sinne stellen Hubers Deckenbilder Aufforderungen zu andächtiger Betrachtung dar, fordern sie vom Betrachter Konzentration und Versenkung.¹⁹⁸⁴ Die im Figurenpersonal reduzierten – und zumal die einfigurigen – Kompositionen sind von schlichter Innigkeit und empfindsamer Erbaulichkeit. Die Stilmerkmale des Klassizismus ermöglichen diesen Eindruck: vereinfachte, flächenverhaftete, undramatische Komposition, beruhigte Linienführung und Figurengestaltung, dazu die Ablösung der Schrägsichtperspektive durch das *quadro riportato*, das Distanz zum Betrachter wahrt, ihn durch die demonstrative Bildartigkeit jedoch direkt anspricht, oder

¹⁹⁷⁷ PAULA 1991, S. 254.

¹⁹⁷⁸ Baidlkirch ist ein Beispiel dafür, dass sich die barocken Formen noch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hielten. In Schwaben wurde der Barock endgültig erst ab 1830 abgelehnt.

¹⁹⁷⁹ LIEB 1962, S. 18 (1810), S. 5.

¹⁹⁸⁰ BUSHART 1984, S. 500.

¹⁹⁸¹ Ebenda.

¹⁹⁸² SULZER, JOHANN GEORGE: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1786, S. 44.

¹⁹⁸³ BÜTTNER 1997, S. 148.

¹⁹⁸⁴ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 148. Besonders nachdrückliche Exempel sind die einfigurigen Historienbilder von Angelika Kauffmann.

auch das Vernachlässigen von Motiven der *argutezza* oder des *ornatus*.¹⁹⁸⁵ Huber stellt die tugendhafte Gläubigkeit seiner Figuren in kontemplativem, bisweilen sentimentalem Pathos dar und befördert so die fromme Gefühlsteilhabe (*pietas*), die das Andachtsbild im Betrachter anstoßen soll. Besonders augenfällig wird Hubers „Andachtsstil“ etwa im Zwickelbild der Magdalena am Grab in Schwabbruck.¹⁹⁸⁶ Eines der Hauptthemen für Andachtsbilder, das Letzte Abendmahl, führte Huber dreimal als Fresko aus (Trugenhofen, Oberhausen, Baidlkirch), wobei er nicht den dramatischen Moment der Verratsankündigung darstellt, sondern den ruhigeren, für die religiöse Andacht geeigneten Vorgang der Einsetzung des Sakraments.

Zum Aspekt der Andacht tritt in Hubers Sakraldekorationen die Intention, die Bibelworte didaktisch wirksam zu illustrieren und durch schlüssige, ausdrucksstarke Wiedergabe der Forderung nach Wahrheit, Klarheit und Natürlichkeit zu entsprechen.¹⁹⁸⁷ Somit konnten sie dem in der Predigtreform formulierten Ziel der Erbauung des Herzens und des Verstandes förderlich sein.¹⁹⁸⁸

Johann Joseph Huber vollzieht in dem für die sakrale Kunst des 18. Jahrhunderts so wichtigen Bereich der Freskomalerei den Stilwandel vom Rokoko zum Klassizismus. In ihm läuft die Reihe der bedeutenden Augsburger Freskanten aus. Noch ganz im Geist des Rokoko geschult, spiegelt sich in seiner Entwicklung der Einbruch der neuen Anschauungen der Aufklärungsepoche. Zwischen der Bewahrung von Elementen der Tradition und entschlossener Umsetzung neuer ästhetischer Forderungen fand er seinen eigenständigen Weg, der ihn als einen der stärksten Meister der Deckenmalerei im frühen Klassizismus ausweist – in einer Ausprägung des Klassizismus, in der die künstlerischen Muster der Barockepoche aufgrund ihrer Hauptaufgabe – dem kirchlichen Deckenbild – weiter wirkten, nicht hingegen eines Klassizismus, der sich aus nazarenischen, romantischen oder historischen Haltungen speist.

Auf dieser Stilstufe und in diesem Metier ist Johann Joseph Huber in der künstlerischen Bedeutung höchstens zwei Malern unterzuordnen, nämlich Martin Knoller und Januarius Zick. Diese beiden Meister konnten durch direkte Anschauung von europaweit vorbildhafter Kunst ein Niveau erreichen, das dem heimatverbundenen und

¹⁹⁸⁵ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 145–148. – DERS. 1999, S. 343.

¹⁹⁸⁶ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 148.

¹⁹⁸⁷ Diese Forderung, die Heinrich Braun an den Prediger stellte, erforderte die Dominanz des Inhaltes, der durch nichts verunklärt werden durfte, sondern in Klarheit und Einfachheit dazustellen war (vgl. BÜTTNER 1997, S. 143 ff.).

¹⁹⁸⁸ Vgl. BÜTTNER 1997, S. 143.

trotz seines Direktorenamts an der Augsburger Akademie dem Handwerk verpflichteten Huber nicht zugänglich war. Und doch entwickelte Huber im Spannungsfeld zwischen der verfeinerten malerischen Qualität des Rokoko und der Formenstrenge des Klassizismus, zwischen illusionistischer Entrückung und neuem bürgerlichem Realismus, eine eigenständige Sprache von hoher Qualität. Damit gelang es ihm – anders als etwa dem kurbayerischen Hofmaler Thomas Christian Wink in München, der den Anforderungen des Epochenwandels nicht gerecht werden konnte –, die Deckenmalerei barocker Tradition in einer dieser Kunstform eigentlich abgeneigten Zeit weiter auszuüben und sie um einige letzte Meisterwerke zu bereichern.

Zu seinen Lebzeiten wurde Hubers Bedeutung, zumindest an seiner Wirkungsstätte, der Reichsstadt Augsburg, durchaus erkannt und gewürdigt, so durch den Freiherrn von Seida und Landensberg, der lobend hervorhob, dass der

„(...) noch lebende Stadt=Akademiedirektor (...) Johann Joseph Huber (...) wegen seiner besonnenen Zusammensetzung, weisen Anordnung und richtigen Zeichnung, so wie wegen der kräftigen Farbengebung, die sowohl in seinen Oel- als Freskogemälden eine angenehme Wirkung hervorbringt, viele Achtung [verdient] und (...) einen entschiedenen Vorzug vor so manchen neueren Historienmalern [behauptet]. (...) Wie viel Huber als Maler zu werden strebte und wirklich ward, das wird immer von unbefangenen Kennern der Nachwelt zu seinem Ruhme anerkannt werden.“¹⁹⁸⁹

Zur Anerkennung Hubers, der einer der Besten seines Fachs in seiner Zeit war, will die vorliegende Arbeit beitragen.

¹⁹⁸⁹ SEIDA UND LANDENSBERG 1813, S. 140 f.

Anhang

Dokumente zu Leben und Werk

Stammtafel

Abkürzungen

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Dokumente zu Leben und Werk

Im folgenden Verzeichnis sind die bisher aufgedeckten Archivalien und Dokumente zur Lebens- und Wirkungsgeschichte sowie zu den einzelnen Werken Johann Joseph Hubers zusammengefasst. Die Anordnung ist chronologisch, nicht genau zu datierende Dokumente stehen am Ende des Jahres, auf das sie sich beziehen. Alle Dokumente wurden soweit möglich transkribiert und im Wortlaut unverändert wiedergegeben. Die zahlreichen, bloßen Erwähnungen und Aufzählungen von Johann Joseph Huber in den Akten der Stadtakademie (1770–1820, beispielsweise in Sitzungs- und Konferenzprotokollen u. a.) wurden hier nicht berücksichtigt.

Anhand der Dokumente zum Leben von Johann Joseph Huber wurde eine Stammtafel erstellt, die im Anhang ergänzend beigelegt ist.

1737, 22. Juni

Eintragung in das Geburtsregister

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Dompfarrei, St. Stephan, Geburtsregister (1661–1749), S. 209

	<i>Infantes</i>	<i>Parentes</i>	<i>Patrini</i>
22. Juni 1737	Joann: Joseph	Joan: Joseph Hueber Maria Ursula	H. Georg Merth Maria Oßwaldin

1756, 16. September

Eintragung über den Erwerb der Meistergerechtigkeit

StadtA A, Hist. Ver. No. 54, Einschreibbuch 1717–1861: Ordentliches Einschreib Buch Der von Maller: Glaser: und Bildhauer: wieauch Goldschlager allhier in Augspurg. Im Namen Gottes aufgericht und angefangen Anno 1717, S. 30

1756 16.09. Erkauft die Gerechtigkeit Herr Johann Joseph Huber Kunstmahler hiesiger Burgers Sohn, und erlegt nach Ordnung 16 fl 8 kr

1756, 16. September

Eintragung über den Erwerb der Meistergerechtigkeit

StadtA A, Hist. Ver. No 55, Hauptrechnungsbuch 1735–1868: Hauptrechnungsbuch Worin die Jederweilig abtretende Vorgehere Ihre Grosse JahrsRechnung einzutragen gelieben. Große Jahresrechnung der 4 Incorporierten Professionen, nemlich der Goldschlager, Glaser, Mahler u. Bildhauer

Mitte Dezember 1755 – Mitte Dezember 1756

(...)

pr: erkaufte Gerechtigkeit

Johann Joseph Huber Mahler
Gebühr: 8 fl 4 kr

(...)

Ferner übergebe an baarem
geld was künfftiges Jahr in
die kleine Rechnung gehört

16.09.1756

Joh: Joseph Huber Mahler pr de
Gebühr: 8 fl 4 kr

als specifice

1756, 17. September

Eintragung in das Hochzeitsamtsprotokoll

StadtA A, Hochzeitsamtsprotokolle 1753–1762, S. 263

1756: Johann Joseph antoni Hueber, ein KunstMahler, hiesig und ledigen Stands, und Jgfr: Maria Agnes Leißin, von Kirchheim, sein Beystand, andreaß Renner, ein Leinwathändler, Ihre Bürgen Johann Michael Discher, ein Zinngiesser, und Johann Georg Angermayr, ein Schneider: C: Actum d. 17. 7bris

1756, 27. September

Eintragung in das Heiratsregister

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, Hl. Kreuz, Heiratsregister, S. 624

Anno 1756 27. September: (...) Donus Joannes Josephus Antonius Hueber pictor artificiosus et honesta Virgo Maria Agnes Laissin de Kyrchberg praesentibus duobus testibus Jose phostoss aedituo ad sanctam crucem et Andrea Henrico Renner cire Augustano.

1757, Juni

Eintragung in das Geburtsregister, Geburt des Sohnes Franz Seraph Ulrich

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, Hl. Kreuz, Geburtsregister 1714–1765, S. 259

Anno 1757, Juni: Dei Ligesimo Juny tempore mend cano circa horam deci mani habus (...) Eodem die Baptizatus et franciscus seraphicus udalricus filius legitimus Joannis Josephi Antonii Hueber artificiosi pictoris et Maria Agnetis coniugum (...) Patrini (...) nobilis (...) Franciscus Antonius Jung J.V.L. et ad stam crucem sumus Praefectus ac Procebus ac (...) Dna Maria Barbara Hölin (...) Augustani.

1759, 16. April

Eintragung in das Geburtsregister, Geburt des Sohnes Johann Joseph

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei, Geburtsregister 1752–1768, Vol. 6, S. 148

Infantes

Anno 1759 Aprilis

Patrini

*16. Johann
Joseph*

*Joan: Joseph
Hueber, Maria Agnes*

*Franz Antoni Jung
Maria Anna Gözin*

1761, 18. März

Eintragung in das Geburtsregister, Geburt des Sohnes Joseph Bernhard

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei, Geburtsregister 1752–1768, Vol. 6, S. 193

<i>Infantes</i>	<i>Anno 1761 Martii</i>	<i>Patrini</i>
18. <i>Joseph Bernard</i>	<i>Johann Joseph Hueber, Maria Agnes</i>	<i>Franc. Anton: Jung Maria Anna Gözin</i>

1763, 29. Dezember

Eintragung in das Geburtsregister, Geburt der Tochter Maria Theresia Crecentia
Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, Dompfarrei,
Geburtsregister 1752–1768, Vol. 6, S. 251

<i>Infantes</i>	<i>Anno 1763 December</i>	<i>Patrini</i>
29. <i>Maria Theresia Crescentia</i>	<i>Joan: Joseph Hueber et. Maria Agnes</i>	<i>Nobilis: Franciscus Antonius Jung ad Cruce Augusto (...) et Maria Theresia Poppin</i>

1764

1764, Lebensbeschreibung Johann Joseph Hubers von Georg Christoph Kilian
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Cod. H. 30, aus der Sammlung von Halder

S. 15: Joseph Hueber hiesiger 3. Krohnen wirths Sohn lehrente bey Götz hernach bey Bergmüller ist ein groser liebhaber vom Jagen haürathte gar früh, hat ein gute Genie zur Kunst mahlt in ohl das altar blatt bey den Jesuiten den Schutz engel, und das Apotheker haus auf dem brodmarkt.

S. 90: Joseph Hueber alhier A. 1730 gebohren, ein Sohn des 3. Krohnen Wirths die anfangs Gründe lehrente er bey H Götz kam hernach zu H Bergmiller wo er aber meist zeichnete und was weniges copierte, das Genie zur Kunst ist bey ihm stark, und zeigte sich solches erst nach seiner Verheürathung an verschiedenen Häusern wo er in fresco gemahlt darunter die Apotheke auf dem Brodmarkt das vorzüglichste, vielleicht wurde er noch mehrers berühmt wan es ihm an grosen Arbeiten nichts fehlte, und habe die grose Liebe zur Jägerey mäßigen möchten. Seine letzhere Arbeit ist ein Schutz Engel Altaar Bladt in der Jesuiten Kirch. Beykommende 4. Jahres Zeiten raddierte er nach seiner Invention.

1765, 11. April

Eintragung in das Rechnungsbuch der Jesuitenkirche St. Salvator in Augsburg
StadtA A, KWA C 49¹⁶ (Augsburg. St. Salvator Collegium. Ausgaben (...)) auf den
Unterhalt der Kirche des Collegiums unmittelbar von 1758 bis 1806)

Artifices: Pictores, Sculptores, Aurifabri (...)

1765

11 Aprilis *Pictori D. [Domino] Hueber pro septem depictis tapetibus
in nostris oratorys; una cum tela et alys iuxta (...)* 45 fl. 48 kr.

1765, 9. August

Eintragung in die Regensburger Stiftsprotokolle, die Ausmalung der Stiftskirche Unsere
Liebe Frau zur Alten Kapelle in Regensburg betreffend

Regensburger Stiftsprotokolle, 42/f., 69v und 70r, Nr. 49 und 50 (zitiert nach Isphording 1997, S. 76 f., Anm. 391)

Den 9ten augt. 1765 seint dem Kayserl. Hofkunstmallern zu augspurg Herrn Gottfried Bernhart Götz vor die in Stüffts Chor Neu Gemahlene 2 seithen Stückh nach abgeschlossenen accord bezahlt worden, und zwar auf gnädige Capitular Bewilligung 600 fl. Item den zum Farben Reiben mit Gebrachten Männern ab 16 tügen a 30 X. 8 fl. und obigem Götz mit Compagnion Johan Joseph Huber, welche die in hinntern Gemähl des Langhaufes bey 2 Zuchlöchern durch abstossung des mertlwurffs beschechene beschädigung wiederumben Reparirt, zum Respee. Douceur 4 Bayrische Thaler est 10 fl. -x- hl.

1765, 13. Dezember

Eintragung in das Geburtsregister, Geburt des Sohnes Franz Simpert
Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, St. Stephan, Geburtsregister, S. 43

<i>Infantes</i>	<i>Anno 1765 Dezember</i>	<i>Patrini</i>
13. <i>Franciscus</i>	<i>Joannes Josephus</i>	<i>Franciscus</i>
<i>Sympertus</i>	<i>Hueber</i>	<i>Sympertus Hueber</i>
	<i>et M. Agnes</i>	<i>et Maria Theresia Poppin</i>

1766, 22. September

Eintragung in das Rechnungsbuch der Jesuitenkirche St. Salvator
StadtA A, KWA C 49¹⁶ (Augsburg. St. Salvator Collegium. Ausgaben (...) auf den Unterhalt der Kirche des Collegiums unmittelbar von 1758 bis 1806)

1766 (...)
22 Sept. *dem D. [Domino] Hueber Kunstmahler für S. Salvator Bildniß*
zu oberst der Kirch (arcada C. Nr. 40) 30 fl.

1766

Bewerbungsschreiben Hubers an den Fürstbischof von Augsburg, die Ausmalung der Pfarrkirche in Denklingen betreffend
Staatsarchiv Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365 (Baureparation an der Pfarrkirche zu Denklingen 1663–1801, Nr. 67)

Hochwürdigster Bischof, durchleuchtigster Landtgraf Gnädigster Fürst, und Herr Herr!

Euer Hochfürstl. Drchlt trage anmit unterthännigst bittlichen vor, waß gestalten dem sichern vernehmen nach die Pfarrkirchen zu Dencklingen en fresco ausgemahlet werden solle.

Wan nun Ich Endts stehendt unterthänigst Supplicant sowohl bey dem nunmehr verstorbenen berühmten Kunstmahlern H: Bergmüller Seel: die allhiesig hochfürstl. Hofcapell, daß heyl. Grab, und anders in höchstdero Residenz allhier an Mahlerey verferthigen helffen, als auch der H. Göz allhier mich zur außmahlung der allhiesigen Jesuiter Kirchen beygezogen hat, weniger nicht dergleichen Mahlerey in zerschidenen Kürch und Capellen auf dem Landt alleinig verferthiget habe, abfolglichen bey

außmahlung des Gottshaus zu Denckhling alle Satisfaction zu geben mich anhaischig machen darff; als solle anmit Euer Hochfürstl. Drchlt Unterthänigst bittlichen belangen, hochstdieselbe geruhen mir vorzüglich: andern die arbeit und den verdienst bey der Denckhlingschen Kürch mildtfürstl: zukomen zu lassen. Getröste mich also gnädigster Erhörung, sohin wie zu all andern hochfürstl. höchsten Hulden und gnaden mich dan in tieffster erniedrigung gehorsambst empfehle.

Eucher Hochfürstl: Drchlt

Advocat Jos.

Eggs

unterthänigst gehorsambster Joseph Hueber

fresco Mahler in Augspurg

1769, 7. bzw. 17. Mai

Eintragung in das Geburtsregister, Geburt des Sohnes Johannes Georg Anton

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Augsburg, St. Stephan, Geburtsregister, S. 51

Infantes

Anno 1769 Mai

Patrini

7./17. Joannes

Josephus Hueber

Sympertus Hueber

Georgius

∞

et Theresia Mayrin

Antonius

et Maria Agnes

1771, 20. April

Die Erneuerung des Kirchendaches und der Malerei in der kath. Friedhofskirche St. Michael in Augsburg betreffend (Überschlag von Johann Joseph Huber)

StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Die Schadhaftigkeit des Kürchendaches und durch das eindringende Wasser (...) schadhaft gewordene Mahlerey betr.

Wohlgebohrne (...) Stadtpfleger, und geheime Rätthe

Einem Hochlöbl Cathol geheimen Rath haben wir Deputierte über den Cathol Gottesacker vor dem göggingertohr die Schadhaftigkeit des auf der Kürche befindlichen Daches und dadurch der in der Kirchenkupel befindlichen Mahlerey gleichfalls zu gegangene Beschädigung unangezeigt nicht lassen sollen; damit ein Hochlöbl. Cathol. geheimer Rath ferner und größte nach sich ziehenden Schaden durch eine beliebig baldige Entschädigung vorkomen möge, haben wir die Herren sowohl einen überschlag von dem KunstMahler Herrn Joh: Jos: Hueber als auch dem MaurerMeister: Jos: Bernhard Nigg subsig: O et C zu übergeben; unsers (...) halten wir davor, das nicht nur die schadhaft gewordene, und überhaupt von dem Herrn Lauderer alhiesigem Vierherrs seelig als Stifter der Kürchen ohnentgeltlich durch den Mahler Lederer ser schlecht, und so ausgefallene Mahlerey das viele schwangere Frauen sich nicht getrauen in die Kirche zu gehen, um solche nicht von ungefär zugesicht zu bekommen, sondern auch, da nach der dermahligen anlage des dachstuhls die Kürchen Kupl durch (...) und preise nicht allerdings hinreichend zu verwahren ist, das nützlichste were, wenn solche mittelst eines Ordinari doch gut und zu voraus gewäßete platen /: in maßen die doppelt platen viel zu hoch und noch schwer in dem preis als tausend große 33 Gulden die ordinari hingegen 12 fl. 31 kr. zu stehen komen ohnrecht solchte nicht viel (..) seyn ./ gedeckt, und versorgt, die Kürchenkupl aber id est: die alda befindliche Mahlerey heruntergehauen und neyerlich gemahlen würde, und dieses umso mehr, als vor dieses Geld sich schwerlich so bald ein so gut und KunstMahler hervorthun wird, auch diese Kirche allein von darum von ermelten Herrn Hueber, nach dessen gegen uns gemachten Hieration, um dieses gelt gemahlet wird, sich wegen viel dahin komenden

fremden in der weiten welt bekannt und Ehre zu machen einestheils, anderntheils nicht zu gedänken, das auch andere, und zumahl diese hohe und eben so frey stehende Dom Stift Kirche nur mit ordinari blaten gedecket seyen; auch und letztlich vor 1500 fl. hergestellt werden könnte, ohne das mann ein Capital ang(...);

Wir überlassen aber alles Euer Herrlichkeit und großügsten weitem einsicht und seyn in erwartung Oberherrlicher beliebiger Resolution in vollkomener und taydigster Verehrung

Euer Hochlöbl. Cathol. Geh. Raths

Gehorsame

Die Deputirte über den Cathol. Gottesacker vor dem göggingerthor

Franz Ferd Maria von Holzapfel

Johann Frantz Frey

1771

Eintragung in das Rechnungsbuch von St. Michael in Augsburg

StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Jahres Rechnung über alle Einnahms und Ausgab des Catholischen Gottes-Ackers vor Gögginger Thor gelegen pro a. 1771)

Ausgaben (...) Lit. M. H. Hueber Kunst-Mahler

300 fl.

1772

Eintragung in das Rechnungsbuch von St. Michael in Augsburg

StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ (Jahres Rechnung über alle Einnahms und Ausgab des Catholischen Gottes Ackers vor Gögginger Thor gelegen. pro a 1772)

Ausgaben (...) H: Joh: Jos: Hueber, Kunstmahler, Laut Lit: C.

500 fl.

1774 (November)

Eintragung in das Rechnungsbuch von St. Moritz in Augsburg

StadtA A, Katholisches Wesensarchiv B 4⁶ (Augsburg St. Moritz-PfarrKirche. Act: Den Bau des Kirchen Portals, und der Fascade, nebst die daran angebaute Brunen Gewölß und Läden betr 1718 1774)

Ausgaben für das Kirchen Portal (...)

Nr. 30 H. Hueber Mahler Conto

100 fl.

1774, 19. November

Quittung von Johann Joseph Huber

StadtA A, Katholisches Wesensarchiv B 4⁶ (Augsburg St. Moritz-PfarrKirche. Act: Den Bau des Kirchen Portals, und der Fascade, nebst die daran angebaute Brunen Gewölß und Läden betr 1718 1774)

Quittung zu fl. 100:- / Quittung Nr. 30

Vor die Façade v St. Moritz Collegiat Kirch Hundert Gulden zu empfangen habe bescheine hiermit

Augsburg, d. 19. Nov. 1774

Untertäniger Diener
Johan Joseph Hueber

1774 (Mai bis November)

Eintragung in die Monatsrechnungen (Mai bis November) des Hochfürstlichen Priesterhauses zu Pfaffenhausen, die Ausmalung der Priesterseminarkapelle St. Ulrich u. a. betreffend

Priesterseminar Dillingen, Monatsrechnungen des Hochfürstl. Priesterhauses zu Pfaffenhausen 1735 ff. (Die Monatsrechnungen sind im Bistumsarchiv Augsburg und im Priesterseminar Augsburg nicht auffindbar; zitiert nach SCHÖTTL 1959/61, S. 44)

Herrn Huber wurden bei Malung der Kapelle 10 Maß Wein verabreicht. Zudem erhielt der Maler Franz Horn von Pfaffenhausen für Farbenreiben und andere Dienste „bei Malung der Kapelle“ 13 fl. 36 kr.

Darüber hinaus ist auch zu entnehmen, dass Huber in die Bibliothek 18 Schilde (9 fl.) malte.

1776, 28. März

Schreiben der Deputierten zum älteren heiligen Almosen vom 28. März 1776 an den Geheimen Rat

StadtA A, Acta die Erbauung des neuen Comedien Hauses vom Jahr 1776–1778 Nr. 1–13

Nachtrag zu dem untern 11. Martii überreichten gehorsamen Bericht um baldige Resolutions Erbitung der Deputierten zum ältern heil. Almosen die Reparation des Comoedien Stadels, Erkauffung des federlischen Guts, so anderes betrff.

(...) Dieses haben wir also noch unserm Bericht nachtragen, und uns eine baldige Resolution erbitten wollen, weilen der Mahler verreiset, und noch vorher wissen muß, ob und in wie weit er sich auf uns zu verlaßen hat, auch das Holzwerck erst beschlagen, behauen, und angebunden werden muß, und viel Bearbeitung erfordert, auch die Bau-Materialien bey zeiten angeschafft werden müssen, und was sonst noch vor Anfang des Baues zu besorgen ist, viel zeit erfordert, und wir in der zeit eingeschränckt seyn, daß wir fertig werden müssen, biß der zweyte Comoediant komt. (...)

1776 (zwischen Ende März und Ende Oktober)

Überschlag von Johann Joseph Huber über die Anfertigung des Amphiteaters und verschiedenen Verzierungen im Theater in der Jakobervorstadt

StadtA A, Grund-Riß, und Überschläg das Neue Comoedienhaus btr. 1777

Überschlag eines zuerichtenden Theaters Amphitheaters und anderen Verzierungen betreffend

	<i>frontispicium</i>	<i>300 fl</i>
	<i>ein Saal</i>	<i>200 fl</i>
	<i>eine Statt</i>	<i>200 fl</i>
	<i>ein Wald</i>	<i>200 fl</i>
	<i>ein Garthe</i>	<i>200 fl</i>
<i>Not. ist nicht</i>	<i>ein Lager</i>	<i>100 fl</i>

gemacht worden

<i>ein Zimer</i>	<i>100 fl</i>
<i>ein Gefängnis</i>	<i>100 fl</i>

<i>daß Amphitheater mit Leinwand zuüberziehen und zumahlen</i>	<i>350 fl</i>
--	---------------

auch die Logen auf Holtz gemahlen

<i>daß Plafont zumahlen</i>	<i>75 fl</i>
-----------------------------	--------------

<i>daß Gebäude in fresco zumahlen</i>	<i>100 fl</i>
---------------------------------------	---------------

<i>Summa</i>	<i>1825 fl</i>
--------------	----------------

<i>vor eine Ländliche Prospect sambt 2 Zimer</i>	<i>75 fl</i>
--	--------------

1900 fl

Unterthaniger diener Johan Joseph Hueber Mahler

1776, 20. Oktober

Schreiben der Deputierten zum ältern heil. Allmosen vom 22.10.1776 an die Stadtpfleger und Geheimen Räte

StadtA A, Acta die Erbauung des neuen Comedien Hauses vom Jahr 1776–1778, Nr. 8

(...) Euer Herrlichkeit und Großgunsten haben wir hiermit die Ehre zu benachrichtigen, daß wir mit unserm Comoedien Bau fast gänzlich zu Ende gekommen; es hat uns aber derselbe nun ein beträchtliches mehr gekostet, als wir dazu bestimet haben, weil uns der Zimmermeister lange das nicht an Holz verlangte, was er hernach gebrauchte, und auch der Mahler uns durch seine Kunst-Caprice in große Kosten brachte; wir haben doch alles solid und gut machen wollen, damit man nicht sobald wider was benöthiget wäre; und das Publicum ohne Sorge die Comoedien besuchen könne: allein da unsere Kosten so hoch angestiegen, so sehen wir uns außer Stand Löbl. Proviantamt, welches uns anliegenden Conto a fl. 1193: 19 X zustellen, und folglich auf deßen Bezahlung andungen laßen, zu befriedigen; und ergethet daher unser gehorsamstes ansuchen dahin, Ein Hochlöbl. Geheimer Rath geruhe großgünstig uns dasjenige, so wir von löbl. Proviantamt benöthiget waren, gratis zu überlassen, (...)

1778, 24. März

Eintragung im Inventar des Priesterhauses in Dorfen, die beiden Gemälde im Refektorium (S. 4) sowie die Deckengemälde in der St. Peters-Kapelle (S. 25 f.) betreffend

Archiv des Erzbistums München-Freising, Priesterhaus Dorfen, PB 122 oder D 1794 (Inventarium. Nebst einer Beylag zu diesem (...). / Specification und Beschreibung aller Mobilien, und in Mobilien dess und bey dem Neuen Seminario zu Maria Dorffen, welches alles aus gutthat deren Herrn Obwexeren errichtet, (...) und dorthin geschenkt worden. Verfasst den 24. März 1778)

(...) Gleichfahls seynd die seithen wände oder Pfeiller weiss; jedoch seynd die vordern zwey mit schönen Bildern, auf Leinwath mit Oehl gemahlen, gezieret; wovon auf einem

Christus an dem Kreuz, und Magdalena darunter; auf dem andern äherne Schlange Moysis an dem Kreuz, und ein Israelit darunter, von dem berimten Meister Josef Hueber von Augsburg künstlich gemahlen mit folgenden aufschriften, so in einem zierlichen schild Stuckhador-arbeith eingefasst zu sehen: ita exaltari oportet filium Hominis, sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto. Joa. C. 3. V. 14.

Zu diesen Bildern hab ich auch ein Beysteur bekommen erstlich von (...) Hochwürden H: N: Humpl Pfarrer (...) fl. 2 – 24 kr dan auch von H: (...) Handelsmann zu Freysing fl. 12. (...).

(...) Das ganze gewölß ist arthig coloriert, in Mitte desselben ist ein ovaler Plaphon, welcher über 500. quadratschuch in sich hat. In diesem Plaphon ist ein gar schönes Bild in fresco von dem künstl: Meister Herrn Josef Hueber von Augsburg gemahlen: Weillen dan die Kapelle gehörig ist zu dem Seminario, in welchem diejenige, so sich dem geistl. und sonderbar dem Weltpriesterl: stande gewidmet, in Sacramentalischen übungen gebildet werden; so hat nichts besseres geschenis in dem Plaphon zum (...) eben jenes, wozu bey Matth: 16. V. 16. 18. 19. zu lesen. Nembl. die übergab der schlüsselgewalt, welche Christus der Herr dem H. Peter in der gegend Cosarea gegeben, und den Priestern alhier zukommet.

Man siehet dahero Christum den Herrn zur rechten auf einem erhabenen orth, wie auch alle Apostel umb ihn herum theills stehend, theills siezent, Petrum allein kniend, wie er die schlüssel mit einer (...) demuth aus den Händen des Herrn annimmt. In allen Figuren ist der geist so ausgetruckht, daß schon allein aus den gesichts zügen zu lesen, wozu bey Matth: geschieben stehet. Nur zum Überfluse für eine alhie, so in der Religio nit wohl unterrichtet, in der H: schrift unerfahren, auch keine kentnisse von Künsten besitzen, sind noch 3 schild dem Plaphon eingebunden, in welchen das ganze gemälde kurz erkläret wird.

Auf der Epistl und seithen des H. Petri ist dahero auch die frag: für wen haltet ihr mich und die antwort, so Petrus in namen aller gegeben: In es Christus filius Dei vivi. Math. 16. V. 16. in Latein zu lesen.

Eben hierüber, wie oben gesagt, auf der Evangeli seithen stehet Christus, welcher die bekentnisse des H. Petri, gleichsam zu belohnen, mit einer Hand dem H. Peter die Schlüssel übergibt, mit der anderen auf die Kirche, so auf einem felsen steht, deutend. Allwo in einem dergleichen schild abermahl zu lesen die worth Christi zum H. Peter: In es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesia meam Matth. 16. V. 18.

Ober dem Altar ist eben ein dergleichen Schild zu sehen, welches in die grosse Ram des Plaphons eingebunden mit der aufschrift, und context welcher sowohl auf das gemälde, als auch den altar selbst passt; weillen daselbst der H. Peter in einer figur vorgestellt, und unter andern auch ihm zu Ehren der Altar consecriert ist, Nembl.: Tibi dabo claves Regni coelorum Matth. 16. V. 19. (...).

1780, 17. Januar

Eine Skizze für das Heilige Grab in St. Johannes in Augsburg betreffend
Staatsarchiv Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Nr. 5680 Domkapitel-Protokoll

Huber erhält 6 Dukaten für eine Skizze zum Heiligen Grab in St. Johannes, Augsburg

1781, 16. März

Schreiben des Hofrats Wölfe an Fürst Thurn und Taxis die Pfarrkirche St. Georg und Leonhard in Trugenhofen betreffend
 Fürstlich Thurn und Taxissches Zentralarchiv Regensburg, DK 7134, Nr. 16

Durchlauchigster Reichs-Fürst gnädigster Herr Herr!

Der Baumeister Hizlberger hat in dem trugenhofischen Kirchen-Bauüberschlag die quadratur- und stukador-arbeith zu 300 fl. angeschlagen, und gedencket solche durch einen Mann, der unter dem (...) Baumeister Dossenberger (...)

(...) Nebst diesem komt es nun auch auf die Mahler-Arbeith an; hierzu hat sich zu erst der Mahler Hartmann von Augspurg gemeldet, und nach diesem auch der Huber von dort; – jener hat nach denen ihm notificierten Gedancken des Herrn Pfarrers bereiths eine Scizze verfertigt, welche zur gnädigsten Einsicht hierbey folget; es beruhet also darauf, ob von dem Huber ebenfalls eine anverlangt oder ob mit dem Hartmann ein Accord angegangen werden solle, und wie hoch solcher allenfalls abgeschlossen werden dürfte. (...)

Dischingen, den 16. März 1781

B. Wölfe

1781, 6. Juni

Brief von Johann Joseph Huber an Hofrat Wölfe

Fürstlich Thurn und Taxissches Zentralarchiv Regensburg, Rentamt Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1

Wohlgebohrner Hochzuverehrender Herr Hofrath!

Euer Hochwohlgebohrn verehrliches vom 31ten May d. J. habe ich gegenwärtig die Ehre dahin zu beantworten, daß ich mich engagire, die in die Trugenhofer Pfarrkirche gehörige Fresco-Malerey um fl 500 „–“, zu verfertigen. Obwohl diese Sume in Ansehung der vielen zu verfertigenden Stücke /: den ich glaube, die in dem Riße befindlichen Schilde werden auch gemalt werden müssen :/ sodan der Farben Reise- und Aufenthalts Kosten, welche alle auf mich zurückfallen, sehr mäßig scheinen muß, so zweifle ich doch keineswegs, daß nicht eine Menge anderer Maler sich finden würden, welche die Malerey um eine noch geringere Sume übernehmen wollten. Gleichwie aber in der Malerey ein großer Unterschied ist, so daß selbst meine Offerte vielleicht von meiner Kunst kein gar zu gutes Vorurtheil wecken könnte: so bitte ich Euer Wohlgebohrn gehorsamst, versichert zu seyn, daß ich den obengesagten sehr mäßigen Preiß hauptsächlich darum gewählet habe, weil ich in den dortigen Gegenden noch ganz unbekant bin, somit durch meine Arbeit nicht nur Ehre und fernere Recomendation, sondern auch den höchsten Beyfall Seiner Hochfürstl. Durchlaucht selbst zu erziehen, mir die zuversichtliche Hofnung mache.

Ich empfehle mich Euer Wohlgebohrn noch einmal zu (...) vielvermögendem Vorwort, und habe die Ehre mit der vollkommensten Hochachtung zu seyn.

Euer Wohlgebohrn

Augsburg den 6ten Juny 1781

ganz gehorsamster diener J. Huber

1781, 13. Juni

Brief von Johann Joseph Huber an den Hofrat Wölfe

Fürstlich Thurn und Taxissches Zentralarchiv Regensburg, Rentamt Ballmertshofen 1951, Nr. B 305, 1

Wohlgebohrner Hochzuverehrender Herr Hofrath!

Auf Euer Wohlgebohrn verehrliches vom 11ten dieß habe ich gegenwärtig die Ehre in Rückantwort zu dienen, daß ich die Trugenhofen Kirchen Malerey für 400 fl zu verfertigen mich verbinde, in der gemachten tröstlichen Versicherung, daß, wen ich das Glück haben werde, Seiner Hochfürstl. Durchlaucht unschätzbarsten höchsten Beyfall zu verdienen, sodan auch in künftigen angelegenheiten vorzügliche Reflexion auf mich werde gemacht werden.

Vor allem wäre mir ganz besonders erwünscht, je bald er lieber anfangen zu können, erstlich wegen der zur Fresco Malerey sehr guten Jahreszeit, sodan wil ich gegen das Ende des Herbstes noch einige Arbeiten zu verfertigen (...), welche ich ohne empfindlichen Schaden nicht zurück laßen könnte.

Zu folge deßen bitte Euer Wohlgebohrn gehorsamst, die Concepte zu den zwey Platfonds, zu Verfertigung der Schizzen baldestens zu überschicken welche jedoch unmaßgeblich nach der Größe der Platfonds so einzurichten wären, daß sie überhaupts gut auszuführen, und ich wegen der Anzahl der Figuren nicht gezwungen bin, sie weniger als Lebensgroß zu machen, indem sonst die Malerey zu sehr ins Mignaturmäßige verfallt, in den Augen des Keners verliert, und niemals Ehre und Beyfall, worum es mir doch in gegenwärtigem Falle meistens zu thun ist, sich erziehen läßt.

Euer Wohlgebohrn bitte gehorsamst um beliebige baldige Rückantwort und verharre mit der vollkommensten Hochachtung

Euer Wohlgebohrn

Augsburg den 13ten Juny 1781

gehorsamster diener J. Huber

1781, 19. September

Brief von Hofrat Wölfler an den Reichsfürsten Thurn und Taxis

Fürstlich Thurn und Taxissches Zentralarchiv Regensburg, DK 7134, Nr. 20

Durchleuchtigster Reichs-Fürst, gnädigster Herr Herr!

In der künftigen Woche wird in dem Pfarrgotteshaus zu Trugenhofen die fresco-Malerey vollständig ausgemacht werden; nun kommet es darauf an, ob die Rahmen um die 2. Plafonds, wie auch Euer hochfürstl. Durchlaucht Wappen vergoldet werden sollen? Der Mahler Huber haltet dafür, daß diese Vergoldungen beyläufig auf 175 fl. komen könnten; da nun der Huber für seine arbeit 400 fl. und der Mahler Hartmann für das Chor-Altar-Blatt, so auch den künftigen Monath wird geliefert werden. 125 fl. zu fordern hat, neben diesem aber noch andere Kosten zu berichtigen seynd; so werden hierzu beyläufig noch 1200 fl. erforderlich seyn.

Womit zu Durchlaucht fürstl. höchsten Gulden und Gnaden mich gehorsamst empfehle und in tiefstem Respect verharre.

Dischingen den 19. September 1781

Euer hochfürstl. Durchlaucht

Unterthänigst B. Wölfler

1781, Februar

Schreiben von Ignaz Wilhelm Verhelst, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen betreffend

Priesterseminar Dillingen, Acta des bischöf. Ordinariats Augsburg, Seminar- und Pfarrkirche Pfaffenhausen; Kirchenbau, Jahrgänge 1777–1788, Fasc. I, Nr. 1–78 (Die Akten sind weder im Bistumsarchiv Augsburg noch im Priesterseminar Augsburg auffindbar, vgl. hierzu SCHÖTTL 1985, S. 9)

Darin berichtet der „Bau- und Auszierungsdirektor“ Ignaz Wilhelm Verhelst, dass der Maler Huber seiner „Intention“, die Skizzen einzusehen und bei Bedarf zu korrigieren, zugestimmt habe.

1781, 24. April

Schreiben von Johann Joseph Huber an Ignaz Wilhelm Verhelst, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen betreffend

Priesterseminar Dillingen, Acta des bischöf. Ordinariats Augsburg, Seminar- und Pfarrkirche Pfaffenhausen; Kirchenbau, Jahrgänge 1777–1788, Fasc. I, Nr. 1–78 (Die Akten sind weder im Bistumsarchiv Augsburg noch im Priesterseminar Augsburg auffindbar, vgl. hierzu Schöttl 1985, S. 9 f.)

Maler Huber schreibt, er werde sich Mühe geben, nach den (von Rössle) ihm gegebenen Konzepten zu skizzieren: die Marter des heiligen Stephanus, die Stadt (Jerusalem) etwas entfernt, im zweiten Gemälde einen Saal im Hause des Hohepriesters, worin der Heilige predigt; er werde es sich angelegen sein lassen, dem Costüm selbiger Zeit, wie der Wahrheit der Geschichte getreu zu bleiben.

1781, 3. Mai

Schreiben vom 3.5.1781 von Ignaz Wilhelm Verhelst an den Augsburger Fürstbischof, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen betreffend

Priesterseminar Dillingen, Acta des bischöf. Ordinariats Augsburg, Seminar- und Pfarrkirche Pfaffenhausen; Kirchenbau, Jahrgänge 1777–1788, Fasc. I, Nr. 1–78 (Die Akten sind weder im Bistumsarchiv Augsburg noch im Priesterseminar Augsburg auffindbar, vgl. hierzu Schöttl 1985, S. 9 f.)

Verhelst berichtet davon, dass sich der Maler Huber mit 1800 fl. zufrieden gebe, was nicht zuviel sei für Ausmalung der Kirche innen und außen, auch etwas wenig an die „Paarkirchen“ (Emporen). Der Turm müsse auch außen bemalt werden.

1781

Schreiben von Regens Rößle

Priesterseminar Dillingen, Acta des bischöf. Ordinariats Augsburg, Seminar- und Pfarrkirche Pfaffenhausen; Kirchenbau, Jahrgänge 1777–1788, Fasc. I, Nr. 1–78 (Die Akten sind weder im Bistumsarchiv Augsburg noch im Priesterseminar Augsburg auffindbar, vgl. hierzu Schöttl 1985, S. 10)

Einem Schreiben des Regens Rößle zufolge erhält Huber 2000 Gulden und unentgeltliche Verpflegung im Seminar.

1783

Eintragung in die Demminger Amts-Rechnungen (die Ausmalung auf Schloß Dutenstein betreffend)

Fürstlich Thurn und Taxissches Zentralarchiv Regensburg, Schwäbische Rechnungen 2818: Deminger Amts-Rechnung vom 1. April 1783 bis z letzten März 1784

(...) 33. *Ausgab an Geld auf Bau- und Reparationskosten* (...)

Nro. 38 *Michl Greisle vor Häfen für den Mahler Huber*

7 fl.

1784, 13. Oktober

Bewerbungsschreiben Johann Joseph Hubers an den Stadtpfleger Langenmantel, die Resignation und gnädige Verleihung der Direktorstelle in der Stadtakademie betreffend StadtA A, KWA E 30¹⁹

Hochwohlgebohrner, Gnädiger und Hochgebietender Herr Herr!

Euer Hochwohlgebohrn Gnaden soll ich hiermit unterthänig anzeigen, daß H Akademie Director Günther /: wie er durch seine Unterschrift / selbst bezeüget :/ seine bey der hiesigen Statt Akademie bisher begleitete Directorats Stelle seines herannahenden Alters wegen zu meinen Gunsten zure~~g~~signieren entschlossen wäre, daherum Euer Hochwohlgebohrne Gnaden die hierzu erforderliche Genehmigung zu ertheilen die Sache Gnade haben würden.

Da ich nun aber nicht nur an mehreren Orten mit allgemeinem Beyfall aufgenommene Arbeiten verfertigt, sondern / auch bereits der hiesigen Stadt Akademie durch (...) und anderes einige Dienste geleistet habe, folglich die zu einem Director erforderliche Geschicklichkeit zu besitzen mir allerdings / schmeicheln darf:

So gelanget in Euer Hochwohlgebohrn Gnaden meine unterthänige Bitte. Sondersamst die Resignation gnädig bewilligen, sodann aber mir die besagte Directorats Stelle in Gnaden / verleihen zuwollen, als welche hohe Gnade ich nicht nur durch unermüdeten Fleiß in Besorgung der Akademie Geschäften zuverdienen, sondern auch Zeit Lebens mich dafür danckbar zu erzeugen befließen werde.

Ich bin in Hoffnung einer gnädigen (...) mit tiefschuldiger Verehrung

Eucher Hochwohlgebohrn Gnaden

Mathäus Gündter

Direktor

*Unterthäniger Joh Jos Huber
Mahler*

1785

Eintrag in die Ochsenhausener Abteirechnungen

Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1784/85, B 481 L 19+

Abbtey Rechnung pro Ano 1785. Ausgab Geld. Auf Bau Kosten.

(...) Sonsten hat man sich auch reholviert (?) 3. große Plafon in d Bibliothek mahlen zulassen, worinen seine Kunst vortrefflich sehen lassen H. Joseph Hueber einer der besten Mahler zu Augspurg, der noch neben hin in dem Capitel Haus die 3 Vota samt d Bueß in 4 Plafon sehr schön und artig angebracht hat. (...)

1786

Eintrag in die Ochsenhausener Abteirechnungen

Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1785/86, B 481 L 20+

Abtey Rechnung pro Anno 1786. Ausgab Geld. Auf Bau Kosten.

(...) 10. Hat H Joseph Hueber KunstMahler in Augspurg in dem Capitelgang einige Stückhe od Blaffons ex vita H. P. gemahlen. (...)

1787

Eintrag in die Ochsenhausener Abteirechnungen

Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1786/87, B 481 L 21+

Abbtey Rechnung pro Anno 1787. Ausgab Geld. Auf Bau Kosten.

(...) 5. Sind die 2 Seitengäng in d äußeren Kirch bis an die Clausur sowohl von dem H. Mahler Hueber, als Stoccators theils neu gemacht, theils ausgebesseret worden.

(...)

9. Hat H. Mahler Hueber v. Augspurg in dem (...) Museo Mathematico 4 Blafon gemahlen. (...)

1788

Eintrag in die Ochsenhausener Abteirechnungen

Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1787/88, B 481 L 22+

Abtey Rechnung pro Anno 1788. Ausgab Geld. Auf Bau Kosten.

(...) 1. Ist d Altar Bläthle in dem Kapitel Hauß von H: Joseph Hueber zu Augspurg verfertigt, und in einer vergoldeten Rahm aufgestellt worden.

2. Hat eben dieser H: KunstMahler die noch übrigen 8. Blaffon in denen 2. Neben Seiten d Kirche neu gemahlen samt dem Seitenstückh ob der Sacristey. (...)

1790, 25. November

Quittung von Johann Joseph Huber, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Remigius in Bergheim betreffend

Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202: Blaue Mappe (Aufschrift Klaus Kienzler; Anmerkung: diese Quittung befindet sich nicht bei den Baurechnungen 1789–92, sondern ist in einem anderen Akt abgelegt)

Quittung für Gulden Vierhundert vierzig, welche über bereits Erhaltenes von (...) Tit. (...) Wohlgebohrn dem Reichsgräflich Fugger H Rath und Pflieger zu Wöllenburg Herrn von Zwergern für die in die Pfarrkirche zu Berkheim verfertigte Fresco Malerey benantlich 4 Platfonds, 3 Altäre samt Altarblättern, dan sämtlich gemalte Quadrator und Stuccator Arbeit als die accordirte Bezahlung unter heutigem Dato baar und richtig erhalten zu haben hiermit zu schuldig gehorsamer Danksagung Kraft beygedruckter (...)schaft und eigener Handunterschrift bescheiniget

Augsburg den 25 Nov. 1790.

Johan Joseph Huber Mahler

fl 440,-

1791, 7. April

Die Ausmalung der kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täferlingen betreffend

StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11

Wohl gebohrne Gnädig und Hochgebiethende Herren!

Es nahet allmählig der zeit Punkt heran, da mit der bereits angefangenen MaurerArbeith an der Decke in dem Langhauß der Pfarrkirch allhier fortzusetzen ist,

bever aber an dieser Arbeith weitere Hand angelegt wird, ist der hochherrschaftliche gnädige Abschluß nothwendig, ob, auch was für eine Mahlerey angebracht werden solle? damit letztere fals nach des Mahlers Auszeig durch den Maurermeister der blafon hergerichtet werden kann.

Das Langhauß ohne Mahlerey dastehen zulassen, dürfte um so ungleicher ins Auge fallen, als der Chor gemahlen sich befindet, auch laßt Herr Pfarrer das Unterthänig bittliche Ansinnen machen, daß das Langhauß zur Ehre Gottes wieder gemahlen, und in eine Verhältnis mit dem Chor hergestellt werde.

in hiessiger Gegend giebt es auf dem Land kein Mahler, von dem sich vermuthen liesse, daß die Arbeith zu behöriger Satisfaction ausfallen dürfte, dem also das Mahlen des Langhauses wieder gnädig resolvirt würde, so dürfte meines ohnvorgreiflichen Gehorsamsten Ermessens ein Mahler aus Augsburg, der schon mehrere Kirchen gemahlen, und Geschmack besitzt, das angemessenste Subject, auch solcher um die erforderliche Eintheilung zu treffen, um so baldier hiehero zu senden seyn, als gleich nach Ostern mit der Maurer-Arbeith angefangen wird.

in Erbittung hochherrschaftlichen Abschlusses empfehle mich zu hohen Hulden und Gnaden, und bin mit tiefstem Respect.

Euer Gnaden Gnaden

Defertingen, den 7ten April 1791

unterthänig Trey gehorsamster

Benedictus & Grenzler Obervogt

1791 (zwischen 7. April und 10. Mai)

Überschlag von Johann Joseph Huber, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täferlingen betreffend

StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11

Vorläufige Überschläge die in der Defertinger PfarrKirche zuverferdigende Mahler Arbeit betreffend.

Erster Überschlag.

Nach meinem ersten Überschlage wäre alle in der Kirche angebrachte überhäufte Stuckator Arbeit /: da solche überhaupt nur zum Aufenthalte der Vögel, Spinnen, und anderen Ungeziefers tauget :/ von oben bis zur Erde gantz hinweg zuhauen mit einem Wurfe zu überziehen, und nach dem heitigen Geschmacke mit gut gemahlter Stuckador Arbeit, und denen dazu gehörigen Platfontz zubemahlen. ich glaube dennoch zum Vortheile einer Gnädigen Herrschaft wircklich beyzutragen, wan ich die Arbeit gantz in Accord übernemete und mich verbündlich machte.

Erstens. *Zu der Bezahlung der dazu notwendigen Maurer, welche aber gantz unter meiner Direction stehen müsten mit Beybehaltung des Defertinger Maurermaisters.*

Zweitens. *Eine schöne, gut, und dauerhafte Arbeit die gantze innere Verzierung betreffend herzustellen.*

Drittens. *Vor 1000 fl. diese Arbeit zuübernemen. so daß einer Gnädigen Herrschaft außer dem Gerichte im Chor und denen notwendigen herbeyzuschaffenden Baumaterialien nichts zubezahlen übrig bliebe.*

Zweiter Überschlag.

Nach diesem würde das Langhaus u Chor mit gemahlter Stuckator Arbeit, und zwey Platfontz bis auf das Gesimse gemahlen, und diese Arbeit könnte ich vor 600 fl herstellen; doch ohne mich zu Bezahlung der ArbeitsLeuthe verbündlich zumachen.

Driter Überschlag.

Nach solchem würden zwey Platfonten ohne die dazu benötigte gemachte Stuckator Arbeit gemahlen, und das könnte vor 400 fl geschehen, doch ohne ~~ein~~ die Bezahlung der Arbeitsleute zubesorgen.

Eine Gnädige Herrschaft wolle mir anbey zu keiner Ungnade bemercken, wan ich mir die Freyheit neme, über meine obenangefürte Überschlüge ein und andere Erläuterung zugeben.

Bey dem ersten Überschlage, welcher im Grunde der wol feileste ist, fällt der Gnädigen Herrschaft bey dieser gantzen ineren Auszierung außer dem wenigen im Überschlage anbemerkten nichts zur Last.

nach dem Zwait u Driter Überschlage ist unumgänglich notwendig, wan die Stuckator Arbeit nicht bis auf das Gesims gemahlen würde, eine zu der unter dem Gesimse überhaufften Arbeit passende Stuckator Arbeit verfertigen, und was unter deme ist ausbesseren zulassen, welche Arbeit mit denen dazu notwendigen Materialien als Gips, Kalch, Bohlen, Nägel, Trat, dan Bezahlung des Stuckators und der dazu benötigten vielveltigen Maurer Arbeit auf wenigstens 800 fl. zustehen komen dürfte, und da wäre noch keine Mahlerey in der Kirche, und noch dazu eine Arbeit ohne allen Geschmack.

Unterthäniger Diener Joh. Jos. Huber Mahler

1791, 10. Mai

*Überschlag von Johann Joseph Huber, die Ausmalung der kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täferlingen betreffend
StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11*

Unmaasgeblicher Überschlag ~~zu~~ die in der Pfarr Kirche zu Defertingen zu verfertigenden Fresco Arbeit betreffend.

Nach solchem wird die gantze Kirche von oben bis unten mit gut und schön gemahlter Stucator Arbeit und denen zweyn dazugehörigen Platfonten vor 600 fl. gemahlen, ~~und~~ die dazu erforderlichen Arbeitsleute sambt denen notwendigen Bau Bedürfnüßen werden von einer Gnädigen Herrschaft bezahlet. der Maurermeister aber hat sich nach meiner Leitung zufügen.

Augsburg den 10ten May 1791

Untertäniger Diener Jos. Huber Mahler

1791, 11. Mai

*Die Ausmalung der kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täferlingen betreffend
StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11*

Wohlgebohrne Gnädig und Hochgebittende Herren!

Aus dem von Euer Gnaden Gnaden unterm heutigem mir gnädig zugefertigten Hospital pflegamtlichen Protocolls Entract dto 9ten dieß ent(...) ist mit mehrerem, daß der von dem dortigen Kunstmahler H Joseph Hueber in Aussicht des in hiesiger Pfarrkirche zu mahlenden Langhauß bey Euer Gnaden Gnaden eingereichte geringere Überschlag per 600 fl. mit deme, daß wohllöbl. Hospital Stiftung die Maurer-Arbeith samt denen Bau-Bedürffnissen zu bezahlen habe, gnädig begenhmiget worden seyn.

Da aber in dieser erwehnt hochherrshaftl. Resolution von denen über die wegen dem gleichfals zu mahlen nöthigen Cohr, dan die Beyschaffung deren hierzu erforderlichen Christ-Hölzer, auch Bezahlung deren zimerleuthen ergehenden Unkosten, ob der erstere auch gemahlen, von weme sothaner Aufwand bestritten werden müsse, und ob

all dieses, oder was davon dem Hueberischen Contract etwann einbedungen worden seyn? Keine Erwennung beschehen; So will ich zu meiner sicher und unfehlbaren Benennung hierüber um die diesfählig gnädige Auskunft und Verhaltungs-Befehle anmit unterthänig bitten.

ich empfehle mich zu hochherrschaftl. hohen hulden und Gnaden unterthänig, mit tiefester Ehrfurcht beharrend.

Euer Gnaden Gnaden

In Täfertingen den 11ten May 1791

unterthänig Trey gehorsamster

Benedictus & Grenzler obervogt

1791, 17. Juni

Die Ausmalung der kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täfertingen betreffend
StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11

Wohlgebohrne Gnädig und Hochgebietende Herren!

Die hochherrschaftliche Resolution den 9ten May d: J:, nach welcher die allhiesige Pfarrkirche zur Ehre Gottes, und Gottesdienstlichen Verrichtungen mit einem nach dem geringeren von dem H Joseph Hueber bürgerl. Kunstmahler daselbst eingereichten Überschlag auf 600 fl. sich belaufenden Kosten: Aufwand wiederum erbaulich hergestellt werden solle, wurde mir von Euer Gnaden Gnaden mit dem Auftrag, daß ich in Ansehung des ganzen Bauwesens meine ohnehin zum besten des herrschaftl. Interesse aufhabenden Pflichten nichts gebrechen zu lassen, sondern auf all und jedes genaue Obsorge zu tragen, und wie das eint oder andere beschehen, seiner zeit meinen vollständigen final-Bericht der Herrschaftlichen Baugescheinigungswillen unterthänig zu erstatten habe, gnädig zugefertigt.

Ich ermanglete nicht diesem Geschäfte, so viel es zeit, und Umstände zuließen, seither nachzugehen, wurde aber von dem H Kunstmahler Hueber unterm heutigen auf die an selben gemachte Erinnerung, wie Er die in der Kirche an der linken Seite befindliche Krippe und Vorstellung der Geburth Christi statt deren. hiebey gestandenen gekleideten Persohnen mahlen werde? mit einer ganz unterwahrteten Antwort, daß Er solches Gemählde nicht anderst als vor 50 fl. besonders herstellen wolte, abgefertiget. Kann Kan ich vermuthen, daß dieses an sich selbst wenig Arbeit erfordernde Gemählde nicht in dem ganzen Accord, die Kirche zu mahlen begriffen seye, die Absicht gehet nemlich dahin, der Kirche wiederum eine Zierde im ganzen zu verschaffen, wie würde aber diese, wenn nur der eint, oder der andere Theil davon gemahlen werden möchte, erziehet werden? an denen 4. Ecken des Langhauses waren ehemals die 4 Evangelisten angebracht, und nun will H. Kunstmahler Hueber nur M(...)züge, die schwerlich das vorige Ansehen haben, und mercklich weniger Arbeith erfordern dürften, ein deren Wiederherstellung aber der H Pfarrer der größeren zierde wegen bittet, hiefür vorstellen, es scheint aus allem, derselbe wolle auf alle art am leichtesten sich aus seiner angenommenen Arbeith hinauswinden.

Ich bin auf keine weiß, dem H. Hueber mit Bestand diesfalls Widersprüche zu machen, oder dies - oder jenes von seiner Arbeit zu fordern, da Er blos eine Schgize des Plavons in dem Langhause, keine aber über den Kohr und andere Arbeith verfaßet und also alles seiner eigenen Willkühr überlassen zu seyn scheint, im stande, und könnte daher auf einen gnädigen Auftrag zu unterthänigen folge, ob das ganze Geschäft nach dem accorde und hoch herrschaftl. Willensmeinung vollführt worden, auf solche Art seiner zeit nicht behörig einberichten.

Euer Gnaden Gnaden will ich dahero in zeiten hievon den Aufschluß unterthänig machen, und bittlich dahin anstehen, hierüber mir eine gnädige Resolution zu gehen zu

lassen, dem H Hueber aber, daß Er Euer Gnaden Gnaden über die sowohl in dem Langhauß als in dem Kohn anzubringende ganze Malerey einen vollständigen Ausweiß vorzulegen, und jenem püncklich, da Er doch eine gute Bezahlung empfängt, nachzukomen habe, gnädig aufzutragen.

womit mich zu hohen Hulden und Gnaden unterthänig empfehle und mit tiefester Ehrfurch erstrebe.

Euer Gnaden Gnaden

Täfertingen den 17ten Juny 1791

*Unterthänig trey gehorsamster
Benedict & Grenzler Obervogt*

1795, 13. April

Die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberhausen betreffend
StadtA A, KWA F 13³ (Pfarrhof und Kirchenbau Angelegenheiten Baukosten
Concurrenzen, 1619–1795)

(...) wegen dereinstiger sich auf alle mögliche Menage einschränkende Verzierung und Ausmalung der Kirche mittlerweile von H. Huber, KunstMahler in Augsburg schriftl. Überschlag und Riß abverlangt, der Decimatorschaft vorgelegt, und sodann das weitere hierüber disponiert werden. (...)

1795, 19. September

Die Ausmalung der kath. Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberhausen betreffend
StadtA A, Katholisches Wesensarchiv F 13³ (Pfarrhof und Kirchenbau Angelegenheiten
Baukosten Concurrenzen, 1619–1795)

(...) Wegen Ausmahlung der Kirchen kontte sich die Decimatorschaft nicht versuchen, sondern es solle nur durch den Maurer ein Kranz angebracht, und der Gemaind von Oberhausen überlassen werden, (...) oder welcher zu dieser Verschönerung des Langhaus ausfindig zu machen, indessen wäre diese entschließung der Decimatorschaft H. Mahler Hueber zu (...)bringen, damit selber nicht einen (...) antrag mache. (...)

1800

Eintragung in den Theaterrechnungen, den Vorhang betreffend
StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 3 (im Rep. Nr. 5, in Karton Nr. 8)
de 1800 und 1803. Theater-Rechnungen

Theater Cassa Rechnung vom 1. Januar 1800 bis alt: Dec. 1800 (...)

<i>11. Oct.</i>	<i>den Vorhang im Theater zu mahlen</i>	<i>Nr. 39</i>	<i>138 fl. 8 X</i>
	<i>für Leinwand zum Vorhang</i>	<i>Nr. 40</i>	<i>22 f. 20 X</i>

1804

Eintragung in das Rechnungsbuch der Spitalkirche, die Ausmalung der kath. St. Margaretha Kirche in Augsburg
StadtA A, KWA B 39² (Heilige Rechnungen über Einnahmen und Ausgab an Geld bey
St. Margaretha Spital-Kirche, Von Ao 1761 bis Ao 1807 inclus: geführt)

Rechnung bis den letzten December 1804

Ausgab (...)

<i>1. Dem Johan : Huber der den Plafont zu mahlen, in der St. Margaretha Kirche laut</i>	
<i>Conto</i>	<i>400 fl</i>
<i>Trankgeld seinem Scolaren</i>	<i>2 fl 45 kr.</i>

1805, 25. Juli

Angebot von Johann Joseph Huber an den Hofrat von Wellenburg die Kreuzwegstationen für die kath. Pfarrkirche St. Remigius in Bergheim betreffend Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202: Blaue Mappe, Inventarien der Ornamente und Gerätschaften der Pfarrkirche in Bergheim, eingelegte Blätter

P. S. Nach fuer Wohlgebohrne Gnaden Herrn Hofraths mir zumachen beliebten Auftrag mich über den Preis der beederley Blindrahmen Lattungen mich zuerkundigen, habe ich die Ehre zubenachrichten, daß vor die Ovaale 36, vor die fiereckigte 20 X. als der nächste Preis gefordert wird. unter Erwarthung Ihro Genehmigung mich zu Gande empfehlend.

Augsburg den 25ten July 1805

gehorsamster Diener Jos. Huber Mahler

1806, 18. Februar

Rechnung von Johann Joseph Huber, die Kreuzwegstationen für die kath. Pfarrkirche St. Remigius in Bergheim betreffend Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202: Blaue Mappe, Inventarien der Ornamente und Gerätschaften der Pfarrkirche in Bergheim, eingelegte Blätter

<i>Notta Über einen in die Pfarrkirche zu Berckheim gefertigten Kreutzweg, wie folgt:</i>	
<i>den selben zumahlen LautghAccord</i>	<i>75 fl.</i>
<i>vor die Rahmen und darauf geschnittene Kreitz</i>	<i>11 fl.</i>
<i>vor die Leinwath</i>	<i>4 fl. 48 X.</i>
<i>die Selbe zugrundieren mit Ohl Farb und Arbeits</i>	
<i>lohn das Stück a 50 [...]</i>	<i>12 fl. 30 X.</i>
<i>vor Nägele (...)</i>	<i>1 fl. 12 X</i>

<i>Summa</i>	<i>104 fl. 30 X.</i>
--------------	----------------------

Augsburg den 18ten Feb 1806

Zu gehorsamsten Danck Bezahlt.

Jos. Huber Mahler.

1806, 27. März

Brief Hubers an den Hofrat von Beck in Wellenburg, die Bezahlung der Kreuzwegstationen für die kath. Pfarrkirche St. Remigius in Bergheim betreffend Bergheim, Pfarrarchiv, Karton 20/202: Blaue Mappe (Aufschrift Klaus Kienzler)

Wohlgeborner, insonders hochzuverehrender Herr Hofrath!

Ich wünschte gestern Euer Wohlgebohrn meine gehorsamste Aufwarthung wegen des (...) Kreitzweges in Berckheim machen zu können, war aber weder Vormitag noch Nachmitag so glücklich Sie Selben anzutreffen. Ich neme mir also die Freyheit Euer

Wohlgeborn christlich um baldige Verabvolglaßung der so hart verdienten Bezahlung gehorsamst zuersuchen, ich würde mich nicht unterstehen, im geringsten in diesem Falle so zutränglich zu seyn, wen mich so große Quartierlasten, Extra Steuern von nicht geringem Belang, und überhaupt der Drang der Zeit und Narungs Abgang bemüßigten, Euer Wohlgeborn beschwerlich fallen zumüßen. Ich bitte also gehorsamst meine Mitte nicht übelzunehmen. Ich habe die Ehre in Anhorchung eines göttigen Erhörs mit vollkommenstem Respekt zugeharren.

Euer Wohlgeboren

Augsburg den 27ten März 1806

gehorsamster Diener Jos. Huber Maler

1807, 13. November

Eintragung in das Inventar der Jesuitenkirche St. Salvator in Augsburg

StadtA A, KWA C 28¹² (Augsburg. St. Salvator Collegi. Act.: Inventarien, und Verkaufs Protocolle, über die verschiedenen aus der St. Salvators Kirche versteigerte Kirchen Paramente, u. Geräthschaften (...))1807/09)

Inventarium über die Paramenten und Kirchengерäthe bey St. Salvator (30. Nov. 1807)

Vom k. Administrator des kath. Kultus Johann Peter Biolley

(...)

Nr. 15 der Schutzengel Altar von Holz mit einem gemahlten Altarblatt von Huber

Schätzung 30 fl

steht noch in der Kirche

1808, 7. Juli

Eintragung Johann Joseph Hubers in einem Künstlerverzeichnis

StadtA A, Acten der Kunstacademie, No. 9, 1808–1810: Verzeichnis der einheimischen Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Baukünstler, vom 7. Juli 1808

(...) Zeichner, Mahler, Bildhauer und Kupferstecher

(...) Joseph Huber, Geschicht mahler (...)

1808, 15. August

Verkauf der Gemälde des St. Salvator Collegiums

StadtA A, Reichsstadt, Kirchen + Klöster, Jesuiten, Nr. 72 (Augsburg, St. Salvator Collegium, Verzeichnis derjenigen Gemählde, welche von dem königlich baierischen Herrn Zentral-Gallerie Director von Mannlich in dem Collegio und der Kirche bei St. Salvator ausgesucht worden sind)

(...) daß vorstehende Gemahl von mir auf Requisition des königl. Stiftungs Extradition Comptoirs nach meinem besten Wißen und Gewißen pflichtmäßig eingeschätzt worden, und sowohl im Einzelnen als im Ganzen den ausgerichten Werth von 2710. nach meiner Meinung habe, bezeuge ich kraft meiner eigenhändigen Unterschrift.

Augsburg den 15. Aug. 1808

Jos. Huber Provis. Accademia Direktor

1808, 2. August

Eintragung Johann Joseph Hubers in einem Künstlerverzeichnis

StadtA A, Acten der Kunstacademie, No. 9, 1808–1810: Verzeichnis der Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Baukünstler welche in Augsburg sich befinden, vom 2. August 1808

Gattung der Kunst	Name des Künstlers	dessen etwaige Stelle	Pension	dessen Ruf	dessen Alter	Anmerkungen
<i>I. Mahler</i>	(...) <i>Huber,</i> <i>Joh. Jos.</i> (...)	<i>Direktor</i> <i>der</i> <i>hiesigen</i> <i>Akademie</i>	<i>200 fl.</i>	<i>gut</i>	<i>71</i>	

1809, 24. August

Eintragung Johann Joseph Hubers in einem Künstlerverzeichnis

StadtA A, Acten der Kunstacademie, No. 9, 1808–1810: Verzeichnis der in der Stadt Augsburg befindlichen Künstler, vom 24. August 1809

Name des Künstlers	Stand Charakter und Religion	Gebohren wann u. wo	dermaliges Alter	Kunsthoch	Lehr-Ort-Zeit und Meister	dessen vorzüglichste Werke	Gehalt oder Pension	der sittliche Ruf ist	Anmerkungen
(...) <i>IV.</i> <i>Johann</i> <i>Joseph</i> <i>Huber</i> (...)	<i>Meister u.</i> <i>Direktor</i> <i>bey d.</i> <i>hiesigen</i> <i>Academie</i> <i>der</i> <i>Künste</i>	<i>1738</i>	<i>71</i>	<i>Historien</i> <i>Mahlerey</i> <i>in Oel u.</i> <i>Alfresco</i>	<i>Schüler</i> <i>der</i> <i>Geschi</i> <i>chten 2</i> <i>Mahler</i> <i>Goz u.</i> <i>Berg-</i> <i>müller</i>	<i>das Plafond</i> <i>im Teater</i> <i>die Gardine</i> <i>daselbst</i> <i>der Plafond</i> <i>im Saal der</i> <i>Academie</i> <i>Das Plafond</i> <i>in der Kirche</i> <i>zu Ober-</i> <i>hausen</i>	<i>als</i> <i>Direk-</i> <i>tor fl.</i> <i>100</i>	<i>recht</i> <i>sehr</i> <i>gut</i>	

1809, 20. November

Eintragung in das Verkaufsprotokoll der Jesuitenkirche St. Salvator in Augsburg
StadtA A, Reichsstadt, Kirchen + Klöster, Jesuiten, Nr. 72 (Actum in der ehem. St. Salvators Kirche in Augsburg vom 20. Nov. 1809)

Königl. Administrator des kath. Cultus und Schulfonds Iohan Peter Biolley, dann der geschworene bürgerliche Schätzmänn Ioh. Bapt. Brand

(...)

Nr. 10 Schutzengel Altar von Holz mit gemahltem Altarblatt von Huber

Anschlag 30 fl

Erlös 30 fl. 6 kr.

1810

Eintragung in das Inventar der Karmelitenkirche in Augsburg

StadtA A, KWA IIⁱ (J I/1): Inventarium über sämtliche in der Karmelitenkirche vorhandene Kirchen Paramente und Mobilien, 1810

Darin wird unter den Gegenständen in der Kirche: „*Der Hochaltar mit gemahltem Altarblatt von Huber: das Abendmahl.*“ genannt.

1815

Eintragung in das Sterberegister

Archiv des Bistums Augsburg, Katholisches Matrikelamt, Kath. Dompfarrei Augsburg, alphabetisches Sterberegister II (1807–1823), S. 4/3

Huber Josef 1815

1817 veröffentlichte der Sohn J. J. von Huber, königl. Stadtgerichtsassessor, des 1815 verstorbenen Malers biographische Notizen über Johann Joseph Huber (HUBER, J. J. v.: *Biographische Notizen Johann Joseph Huber*, in: *Zeitschrift für Baiern und die angrenzenden Länder*, 2. Jg., Bd. 2, München 1817, S. 357–368).

Johann Joseph Huber, Geschichtsmaler und ehemaliger Director der Kunstakademie zu augsburg, wurde daselbst den 22. Julius 1737. auf der untern Weißbleiche gebohren, die dazumal den dortigen Wechslern Fingerlin und Greif gehörte, bey welchen sein Vater als Bleichverwalter in Diensten stand.

Schon in seiner frühesten Jugend zeigte sich bey ihm eine Neigung zum Zeichnen, wovon der Prospect der gedachten Bleiche, den er auf dem Walle, das Luginsland genannt, verfertigte und unter seinen Zeichnungen zurückließ, eine Probe darbiethet. Seine Aeltern schickten ihn zuerst in die teutsche Schule in der sogenannten Fuggerey, und sodann sehr frühzeitig in die Schulen der Jesuiten, wo er fünf Classen durchging, und sich im Latein eine ziemliche Fertigkeit erwarb. Die Liebe zum Zeichnen verließ ihn auch hier nicht, und da er einmal von seinem Lehrer eine unwürdige Behandlung erdulden mußte, so bestimmte ihn dieses, das Studiren zu verlassen und sich ganz der Kunst zu widmen. Er kam also im sechzehnten Jahre zu dem damaligen berühmten Frescomaler Bergmiller in die Lehre. Hier studirte er fleißig, und konnte bald von seinem Lehrer bey großen Fresco=Arbeiten gebraucht werden. Er verheirathete sich darauf mit Agnes Lays, der Tochter des Klosterbeamten Mariä Kirchheim im Ries, die ihm elf Kinder gebahr, wovon nur noch der Verfasser dieses Aufsatzes am Leben ist. In den ersten Jahren seines Ehestandes arbeitete er Vieles in Gesellschaft mit dem geschickten augsburgischen Frescomaler Bernhard Göz in Amberg, Regensburg und Schußnried, wie auch in Augsburg, wo er mit Göz im J. 1769. die Jesuitenkirche malte. Ein Jahr zuvor hatte er die Weinwirthschaft zu den Drey Kronen bezogen, welche seine Aeltern ebenfalls inne hatten, und hiedurch sowohl als auch durch die Jagd, der er leidenschaftlich ergeben war, ohne jedoch seine Kunst zu vernachlässigen, wurde er immer mehr und vorzüglich bey angesehenen Personen bekannt, worunter der damalige Bürgermeister von Kuen und der gelehrte Stiftsdecan bey St. Moriz Dr. Baßi seine vorzüglichen Gönner wurden, die ihn noch mehr bekannt machten und empfahlen.

Die erste große Arbeit, die ihm in seiner Vaterstadt allgemeines Lob zuwege brachte, war die Kuppel der katholischen Gottesackerkirche, welche er im J. 1772 malte, und worin sich sein Talent in der Vorstellung des jüngsten Gerichts durch die ganze Anordnung, Verbindung der Gruppen, den Ausdruck der Leidenschaften, wie richtige Zeichnung und gutes Colorit vorthellhaft auszeichnete. In Wekhelin´s Chronologen ist hievon eine rühmliche Beurtheilung zu finden.

Er hatte sich früher durch die in Augsburg und anderwärts eingerissene sogennante Gustomalerey, das ist, eine Malerey, wo alles nur darauf berechnet ist, bey dem ersten Anblicke zu gefallen, ohne die Prüfung des Kenners aushalten zu können, etwas von dem wahren Wege der Kunst abführen lassen; kam aber bald durch das Lesen der Werke von Meng, Reynold u. dgl. auf den ächten Pfad zurück, den er bis an´s Ende seines Lebens nicht mehr verlassen hat.

Im J. 1774. malte er das Portal der Stiftskirche zu St. Moritz und hatte das Mißvergnügen, daß ein Bube in der Nacht mit dem Stocke durch die frische Fresco=Arbeit fuhr und solche verdarb. Auf Veranstaltung des Stiftsdecans Dr. Baßi wurde eine Belohnung auf die Entdeckung des Thäters gesetzt, es war ihm dennoch nicht auf die Spur zu kommen.

Zwey Jahre darauf, nämlich im J. 1776. malte er das Stadttheater und das in demselben befindliche Platfond, wozu er später die allgemein belobte Gardine mit Amor und den drey Grazien verfertigte.

Als im J. 1780. vorzüglich durch die Bemühung des für die Beförderung der Künste unermüdet thätigen ehemaligen Herrn Stadtpflegers und nachherigen königl. geheimen Raths Paul v. Stetten die Gesellschaft zur Ermunterung der Künste und des Kunstfleißes zu Stande kam, wiederfuhr ihm die Ehre als Ausschüßer dazu gewählt zu werden. Er glaubte nun seine Dankbarkeit dafür bezugen zu müssen, und malte das in dem akademischen Saale auf dem Mezgerhaus befindliche allegorische Deckenstück unentgeltlich. Allein, die Gesellschaft wollte seinen Fleiß nicht ganz unbelohnt lassen, sondern ließ ihm eine große silberne Medaille im innern Werth von 30 fl. zustellen. Die Vorstellung darauf ist folgende: Auf der Vorderseite wird einem Jüngling der Lorbeerkranz zugestellt mit der Aufschrift: Stimulum addit, und unten Soc. Art. Aug. M. Bückle F. Auf der Kehrseite steht: Egregio pictori Josepho Hubero Augustano, quod arte sua Xystum Academ. Patr. Ornavit, grata Societas offert 1783.

Als das folgende Jahr der Akademie=Director Günther starb, ernannte ihn der damalige Herr Stadtpfleger v. Langenmantel den 13. December 1784. zum Director, welche Stelle er mit seinem Collegen, dem gleichfalls verstorbenen geschickten Künstler in schwarzer Kunst Joh. Elias Haid, bis zur Auflösung dieser Akademie in eine Kunstschule in ununterbrochener harmonischer Eintracht vorstand und nicht wenig Gutes bewirkte.

Im J. 1785. wurde er in das damalige Reichs=Stift Ochsenhausen berufen, und malte daselbst in diesem und den folgenden zwey Jahren 1786 und 1787. die Bibliothek, vier Platfonds im Capitel, vier dergleichen im Armarium und zwölf in der Kirche.

Als im J. 1790. einige für den damaligen Erbprinzen von Hessen gehörige Gemälde aus Italien über Augsburg nach Darmstadt gingen, und eines davon unter Wegs ziemlich beschädiget wurde, so übertrug ihm der damalige Oberpostmeister in Augsburg, Herr Baron von Haisdorf, die Herstellung desselben. Er war hierin so glücklich, daß der Erbprinz folgendes Schreiben an ihn erließ, welches ich um so mehr nach seinem ganzen Inhalte hier einschalte, weil es der Humanität des Fürsten noch mehr Ehre bringt, als der Geschicklichkeit des Künstlers.

Monsieur!

„Ich bin benachrichtiget worden, daß Sie sich sehr viele Mühe gegeben haben, um ein für mich bestimmtes schadhaft gewordenes Gemälde wieder herzustellen. Ich danke Ihnen vielmals für diese bewiesene Sorgfalt, und versichere Sie, daß es mir angenehm seyn wird, wenn ich Gelegenheit finden sollte, etwas zu Ihrem Vergnügen beyzutragen, und Ihnen diejenige Hochschätzung beweisen zu können, mit welcher ich stets verharre“

Darmstadt den 9. März 1790.

Ihr

wohlaffectionirter guter Freund

Ludwig,

Erbprinz zu Hessen.

Als in Frankreich im J. 1789. die Revolution ausbrach, und den Krieg mit Teutschland zur Folge hatte, verursachte ihm dieses große Bestürzung; indem er glaubte, daß nun sein Verdienst, den er vorzüglich in großen Kirchenarbeiten und in Altarblättern fand, aufhören würde. Gleichwohl hat die Vorsehung so für ihn gesorgt, daß es ihm bis in sein höchstes Alter nie an Arbeit gebrach, ob sie gleich nicht so gut, wie in frühern Zeiten bezahlt wurde. Denn er malte außer mehrern großen Altarblättern und kleinen Staffeley=Gemälden noch die Kirche in Oberhausen und die Schloßkapelle in

Schlipshheim, dann die Kirchen zu St. Margaretha in Augsburg und jene zu Baidelkirch u.s.w.

Während des Krieges mit Frankreich und der öftern Besetzung der Stadt Augsburg durch französische Truppen mußte er und seine Familie wegen des geführten offenen Gewerbes viel Schrecken und Verdruß ausstehen, und auch an seinem Vermögen starken Verlust erdulden. Aber am empfindlichsten war ihm das Jahr 1812, in welchem ihm der Tod seine Gattin im 75sten Jahre ihres Alters den 10. April raubte, welcher seine Tochter Therese im nächsten Monate, nämlich den 26. May in die Ewigkeit nachfolgte. Von diesem doppelten Schlage konnte er sich nie wieder ganz erholen; seine gewöhnliche Munterkeit war dahin, und seine körperlichen sowohl als geistigen Kräfte nahmen zusehens mehr und mehr ab. Er ermannte sich dennoch so gut er konnte, und arbeitete nach Kräften fort, insbesondere malte er in die Kirche zu St. Georg ein Altarblatt, den heil. Georg vorstellend, und dann im J. 1813. noch ein Altarblatt zu St. Moritz, nämlich die heil. Theresia: In diesem letztern zeigen sich schon Spuren des Alters und der abnehmenden Kräfte, und nachher hat er sich von aller Arbeit bis auf einige Kleinigkeiten enthalten.

Seine Gesundheit, die schon früher zu wanken angefangen hat, nahm immer mehr und mehr ab; es zeigten sich Verhärtungen der Leber, und besonders wurde er auf den Füßen außerordentlich schwach. Gleichwohl wurde er durch Hülfe seines Arztes so ziemlich hergestellt, bis sich im Sommer des Jahres 1815. Spuren des trockenen Brandes (Gangroena senilis) an den Füßen zeigten. Nun hatte er zwar die Hülfe zweyer geschickter Aerzte, und man hoffte, daß er auch diese Krankheit zu überwinden Kräfte genug habe. Allein, den 25. October in der Nacht that er einen unglücklichen Fall aus dem Bette, und ungeachtet aller ärztlichen Hülfe gab er den Tag darauf, nämlich den 26. October 1815. den Geist auf, und entschlief sanft in dem Augenblicke, da er das heilige Abendmahl genoßen hatte, im 78ten Jahre seines Lebens.

Um den Charakter des Verewigten als Künstler und Mensch zu beurtheilen, so glaube ich, seine vorzügliche Stärke als Historienmaler in eine ausgezeichnet correcte Zeichnung der Figuren, besonders der Akademien, dann in eine gefällige Anordnung und Behandlung, wie auch in ein angenehmes Colorit setzen zu müssen. Hiedurch zeichnen sich zumalen seine größern Arbeiten (die Jugendperiode ausgenommen) hauptsächlich aus, und durch dieses wird er immer einen ausgezeichneten Platz in der augsburgischen Kunstgeschichte behaupten. Er war übrigens in seinen Berufsgeschäften außerordentlich fleißig, so daß er z. B. bey Kirchenarbeiten Morgens 6 Uhr frühe sein Geschäft begann, und nach einem kurzen Mittagmahle bis Abends 6 Uhr fortarbeitete. Es wäre auch sonst nicht begreiflich, wie er in seinem Leben 22 Kirchen und 28 Altarblätter, die vielen kleinen Arbeiten ungezählt, verfertigen konnte.

Die Stunden seiner Musse füllte er mit der Jagd und der Lectüre besonders historischer Schriften aus, daher er dann auch in der Geschichte vorzüglich bewandert war. Uebrigens hat er sich in allen Fächern der Malerey und immer mit Glück versucht, denn er malte auch gute Porträte und artige Landschaften. Zuweilen, jedoch nur selten, hat er die Radiernadel ergriffen.

Wenn man ihn aber als Staatsbürger, wie auch als Gatten und Vater betrachtet, so dürfte er auf noch einer höhern Stufe, als auf der er als Künstler steht, erscheinen. Denn er war ein durchaus rechtschaffener Mann, ein guter Unterthan, Gatte und Vater. Zwar war er in seinen Aufwallungen heftig, aber auch bald wieder besänftiget, und in Erfüllung seiner Pflichten als Christ und Mensch untadelhaft. Er hat nie eine Arbeit durch Cabale zu erhalten gesucht; er hat nie von seinem Mitbürger und Künstler leidenschaftlich geurtheilt, sondern das Gute gelobt und das Schlechte getadelt, wo er es fand. Uebrigens war er mittelmäßiger Statur, aber von starkem Körperbaue, und in

seiner Jugend ein guter Fechter, auch bis in sein spätestes Alter der Jagd, die er leidenschaftlich liebte, ergeben.

Und nun, so nimm dann, unvergeßlicher Vater ! diese Zeilen für ein Denkmal an, das dir dein dankbarer Sohn errichtet, und mit der vollen Ueberzeugung errichtet, daß kein Feind der Wahrheit gegen ihn auftreten, sondern vielmehr jeder Unbefangene damit übereinstimmen wird, daß er die kaudere Wahrheit geschrieben habe.

Das folgende Verzeichniß enthält seine vorzüglichsten Arbeiten, ohne daß man jedoch für die Jahrzahl gut stehen könnte.

Augsburg den 20. October 1816.

J. J. v. Huber,

königl. Stadtgerichts=Assessor.

Verzeichniß seiner vorzüglichsten Arbeiten.

Jahr

1757. Die Kirche zu Ottmarshausen bey Augsburg.

= Das Haus des ehemaligen Hrn. Apothekers Neumair in Augsburg.

1759. Die Kapelle des katholischen Armenhauses daselbst.

1764 u. 1765. Zwey Altarblätter in die Wallfahrtskirche zu Violau.

1766. Die Kirche zu Daubach unweit Augsburg, sammt drey Altarblättern.

1767. Die Pfarrkirche zu Denklingen im Allgäu, wovon die Kuppel den Engelsturz vorstellt.

1768. Zwey Frescogemälde in der fürstl. Hofkapelle zu Augsb.

1769. Ein Altarblatt, den heil. Schutzengel vorstellend, in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Augsburg.

= Die halbe Kirche im Kloster Oberschönenfeld unweit Augsburg, nebst drey Altarblättern; die andere Hälfte hatte der verstorb. Maler Mages gemalt.

1770. Die Kirche zu Osterbuch in Schwaben, sammt drey Altarblättern.

1772. Die Kuppel der katholischen Gottesackerkirche in Augsburg, das jüngste Gericht vorstellend, sammt dem Kreuzweg.

1773. Ein Altarblatt zu Türkheim unweit Augsburg, die Himmelfahrt Mariä vorstellend.

1774. Die Kapelle des Priesterhauses zu Pfaffenhausen und zwar im Platfond den heil. Ulrich in der Glorie, dann im Choraltar das heil. Abendmahl.

= Die Kirche zu Schwabdießen.

= Das Portal zu St. Moritz in Augsburg, die Marter des heil. Moritz vorstellend.

1775. Die Stiftskirche zu Wiesensteig.

= Die Franciscanerkerche zu Oeffingen im Württembergischen, sammt drey Altarblättern.

1776. Das Stadttheater in Augsburg sammt dem Platfond.

= Die Kapelle des Seminars zu Maria Dorfen in Baiern.

1777. Die Kirche zu Lankwaid bey Augsburg, die Marter des heil. Veit vorstellend.

= Das Haus des verstorbenen Hrn. Kaufmanns Pichler in Augsburg sammt der Stiege.

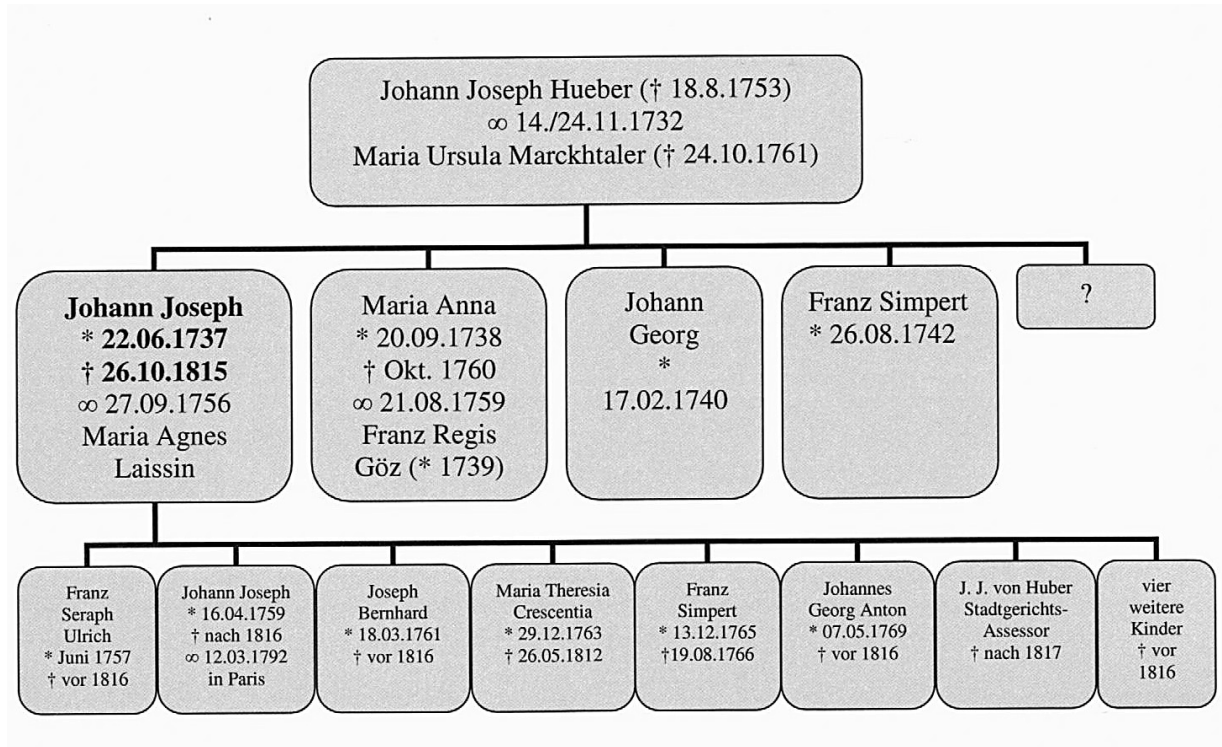
1778. Ein Saal in dem ehemal Pichlerischen, jetzt Emmerichischen Hause in Augsburg, sammt einem kleinen Platfond in der Kapelle, die Auferstehung Christi vorstellend.

1779. Das Platfond in der Kirche des fürstl. Taxischen Fleckens Trugenhofen, das heil. Abendmahl vorstellend.

1780. Das Haus des verstorbenen Kaufmanns Herrn von Ritsch in Augsburg.

- = *Zwey Altarblätter nach Maria Mödingen.*
1781. *Etliche Jagdzimmer des fürstl. Taxischen Schloßes Düttenstein.*
1782. *Die Pfarrkirche zu Pfaffenhausen, und zwar im Chor den heilige Stephan predigend, im Langhaus die Steinigung des heil. Stephans.*
1783. *Das Platfond im Saale der Akademie in Augsburg.*
 = *Zehn Stücke in Oel in dem Hause des Hrn. Bankiers Carli in Augsburg.*
1785. *Die Bibliothek in dem ehemaligen Reichsstift Ochsenhausen sammt vier Platfonds im Kapitel.*
1786. *Die Pfarrkirche zu Maria Dorfen in Baiern sammt neun Platfonds in Oel in den Kreuzgängen.*
1787. *Vier Platfonds im Armarium zu Ochsenhausen und zwölf Platfonds in der Kirche.*
 = *Die Kirche zu Widergeltingen in Schwaben.*
 = *Zwey Altarblätter nach Maria Dorfen.*
1788. *Vier große Zimmer im Gasthofe zu den Drey Mohren in Augsburg.*
1793. *Das Platfond im Saale bey den Drey Mohren in Augsburg, ein Bachanal vorstellend.*
 = *Ein Altarblatt in der ehemaligen Carmelitenkirche zu Augsburg, das heil. Abendmahl vorstellend, jetzt zu St. Georg daselbst.*
1794. *Ein Platfond auf der Wallfahrtskirche zum Kobel bey Augsburg, den englischen Gruß vorstellend.*
1797. *Die Kirche zu Oberhausen bey Augsburg, und zwar im Platfond das heil. Abendmahl, in einer Seitenkapelle der heilige Firmus, in der andern die Taufe Christi, im Chor die heil. Peter und Paul in der Glorie.*
1798. *Die Schloßkapelle zu Schlipshausen unweit Augsburg.*
 = *Das Hauptaltarblatt zu Oberhausen, den Abschied des heil. Petrus und Paulus, welche zur Marter geführt werden, vorstellend.*
1800. *Das Hauptaltarblatt zu Lechhausen nächst Augsburg, den heil. Pancraz vorstellend.*
1802. *Die Kuppel der St. Margarethenkirche zu Augsburg, die Sendung des heil. Geistes vorstellend.*
- 1809 / 1810. *Die Kirche zu Baidelkirch unweit Augsburg, und zwar*
 a) *im Langhaus das himmlische Jerusalem nach Offenbarung 21, 2. und über der Orgel David als Hirtenknabe;*
 b) *im Chor das Abendmahl;*
 c) *das Choralaltarblatt mit der Geschichte des heiligen Martin und dem Bettler, dann auf den Seitenaltären rechts die heil. Familie in Nazareth, und links die Geburt Christi.*
1812. *Ein Altarblatt zu St. Goerg in Augsburg, den heil. Georg vorstellend.*
1813. *Ein Altarblatt zu St. Moritz in Augsburg mit der Vorstellung der heil. Theresia.*

Stammtafel



Abkürzungen

Archive

ABA	Archiv des Bistums Augsburg
AEM	Archiv des Erzbistums München/ Freising
BayHStaA München	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
DA Rottenburg	Diözesanarchiv Rottenburg
F. ZA Regensburg	Fürstlich Thurn und Taxissches Zentralarchiv Regensburg
HStaA Stuttgart	Hauptstaatsarchiv Stuttgart
StadtA A	Stadtarchiv Augsburg
StaA Augsburg	Staatsarchiv Augsburg
StaA Ludwigsburg	Staatsarchiv Ludwigsburg
SuStB Augsburg	Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Im Text verwendete Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Ausst. Kat.	Ausstellungskatalog
Bd.	Band
bearb.	bearbeitet
bez.	bezeichnet
BLfD	Bayer. Landesamt für Denkmalpflege München
bzw.	beziehungsweise
del.	delineavit (gezeichnet)
Diss.	Dissertation
ehem.	ehemalig
evang.	evangelisch
excudit.	excudit (gebildet)
f., ff.	folgende
fl.	Florin (Gulden)
geb.	geboren
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben
hl., hll.	Heilige oder Heiliger, Heiligen
Hlgst.	Heiligste
Inv. Nr.	Inventar-Nummer
inv.	invenit (erfunden)
Jg.	Jahrgang
kath.	katholisch
Kat. Nr.	Katalog-Nummer
kr.	Kreuzer
KWA	Katholisches Wesensarchiv
Lkr.	Landkreis
Lwd.	Leinwand
m, cm, mm	Meter, Zentimeter, Millimeter
Ms.	maschinenschriftlich
Mspt.	Manuskript
Neg. Nr.	Negativ-Nummer
o. J., o. O.	ohne Jahresangabe, ohne Ortsangabe
pinx.	pinxit (gemalt)
S.	Seite
sculp.	sculpsit (gestochen)
vgl.	vergleiche

Abkürzungen der biblischen Schriften

(nach der Vulgata Clementina in der Neuausgabe Madrid 1965, dazu deutsche Bezeichnung nach der Übersetzung Luthers)

Altes Testament

Gen (Genesis), 1 Mose
 Ex (Exodus), 2 Mose
 Lex (Leviticus), 3 Mose
 Num (Numeri), 4 Mose
 Deut (Deuteronomium), 5 Mose
 Ios (Iosue), Josua
 Iud (Iudices), Richter
 Ruth (Ruth), Ruth
 1 Sam (1 Samuelis seu 1 Regum), 1 Samuel
 2 Sam (2 Samuelis seu 2 Regum), 2 Samuel
 3 Reg (3 Regum), 1 Könige
 4 Reg (4 Regum), 2 Könige
 1 Par (1 Paralipomenon), 1 Chronik
 2 Par (2 Paralipomenon), 2 Chronik
 Esdr (1 Esdrae), Esra
 Neh (Nehemias seu 2 Esdrae), Nehemia
 Tob (Tobias), Tobias
 Iudith (Iudith), Judith
 Esth (Esther), Esther
 Iob (Iob), Hiob
 Ps (Psalm), Psalter
 Prov (Proverbia), Sprüche Salomos
 Eccl (Ecclesiastes), Prediger Salomo
 Cant (Canticum Canticorum), Hoheslied Salomos
 Sap (Sapientia), Weisheit Salomos
 Eccli (Ecclesiasticus), Jesus Sirach
 Is (Isaias), Jesaja
 Ier (Ieremias), Jeremia
 Lam (Lamentationes), Klagelieder Jeremias
 Bar (Baruch), Baruch
 Ez (Ezechiel), Hesekiel
 Dan (Daniel), Daniel
 Os (Osee), Hosea
 Ioel (Ioel), Joel
 Am (Amos), Amos
 Abd (Abdias), Obadja
 Ion (Jonas), Jonas
 Mich (Michaeas), Micha
 Nah (Nahum), Nahum
 Hab (Habacuc), Habakuk
 Soph (Sophonias), Zephania
 Agg (Aggaeus), Haggai
 Zach (Zacharias), Sacharja
 Mal (Malachias), Meleachi
 1 Mach (1 Machabaeorum), 1 Makkabäer
 2 Mach (2 Machabaeorum), 2 Makkabäer

Neues Testament

Mt (Evangelium sec. Matthaeum), Matthäus-Evangelium
 Mc (Evangelium sec. Marcum), Markus-Evangelium
 Lc (Evangelium sec. Lucam), Lukas-Evangelium
 Io (Evangelium sec. Ioannem), Johannes-Evangelium
 Act (Actus Apostolorum), Apostelgeschichte des Lukas
 Rom (Epistola ad Romanos), Römerbrief
 1 Cor (1 Epistola ad Corinthios), 1. Korintherbrief
 2 Cor (2 Epistola ad Corinthios), 2. Korintherbrief
 Gal (Epistola ad Galates), Galaterbrief
 Eph (Epistola ad Ephesios), Epheserbrief
 Phil (Epistola ad Philippenses), Philipperbrief
 Col (Epistola ad Colossenses), Kolosserbrief
 1 Thess (1 Epistola ad Thessalonicenses), 1. Thessalonicherbrief
 2 Thess (2 Epistola ad Thessalonicenses), 2. Thessalonicherbrief
 1 Tim (1 Epistola ad Timotheum), 1. Timotheusbrief
 2 Tim (2 Epistola ad Timotheum), 2. Thimotheusbrief
 Tit (Epistola ad Titum), Titusbrief
 Philem (Epistola ad Philemonem), Philemonbrief
 Hebr (Epistola ad Hebraeos), Hebräerbrief
 Iac (Epistola Iacobi), Jakobusbrief
 1 Petr (1 Epistola Petri), 1. Petrusbrief
 2 Petr (2 Epistola Petri), 2. Petrusbrief
 1 Io (1 Epistola Ioannis), 1. Johannesbrief
 2 Io (2 Epistola Ioannis), 2. Johannesbrief
 3 Io (3 Epistola Ioannis), 3. Johannesbrief
 Iudae (Epistola Iudae), Judasbrief
 Apoc (Apocalypsis), Offenbarung des Johannes

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

AASS – *Acta Sanctorum*, ed. Johannes Bollandus et alii, Antwerpen 1643–1780, ab Octobris Tomus 5 Brüssel 1786 ff.

ADRIANI 1935 – ADRIANI, GERT: *Die Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich und Süddeutschland*, Graz/ Leipzig/ Wien 1935

ALLWANG 1937 – ALLWANG, ALEXANDER: *Alt-Augsburger Häuser: Obere Maximilianstraße B 17 – Pfladergasse C 314*, in: *Alt-Augsburg*, Jg. 1, 1937, Heft 3, S. 37–40

AUGSBURG O. J. – *Augsburg. Offizieller Führer durch die Stadt*, Augsburg o. J.

AUGSBURG 2007 – *Augsburg. Fenster zur Vergangenheit. Fotos vom alten Augsburg 1870–1944 aus dem Bildarchiv des Bayerisches Landesamtes für Denkmalpflege*, hg. von Egon Johannes Greipl, Katalog zur Ausstellung im Gaswerk Augsburg, Augsburg 2007

AUGSBURGER ROKOKO 1956 – *Augsburger Rokoko*, Begleitheft zur Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1956

AUSST. KAT. BERGMÜLLER 1988 – EPPLE, ALOIS (HG.): *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, Katalog zur Ausstellung im Schloß in Türkheim, Weißenhorn 1988

AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004 – STRABER, JOSEF: *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Die Zeichnungen*, Katalog zur Ausstellung im Salzburger Barockmuseum und in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Salzburg 2004

AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2012 – EPPLE, ALOIS/ STRABER, JOSEF: *Die Gemälde. Johann Georg Bergmüller 1688–1762*, Katalog zur Ausstellung im Schaezlerpalais in Augsburg, Lindenberg im Allgäu 2012

AUSST. KAT. GÜNTHER 1988 – *Matthäus Günther (1705–1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, Gedächtnissausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde – Entwürfe – Zeichnungen – Druckgraphik*, Katalog zur Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, München 1988

AUSST. KAT. HERBST DES BAROCK 1998 – TACKE, ANDREAS (HG.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug (Schweiz), München/ Berlin 1998

AUSST. KAT. HOLZER 1990 – *Johann Evangelist Holzer 1709–1740 zum 250. Todesjahr. Fresken in Augsburg und in Münsterschwarzach*, Katalog zur Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1990 (Augsburger Museumsschriften, Bd. 2)

AUSST. KAT. HOLZER 2010 – BRAUN, EMANUEL/ MEIGHÖRNER, WOLFGANG/ THIERBACH, MELANIE/ TREPESCH, CHRISTOF (HG.): *Johann Evangelist Holzer*.

- Maler des Lichts 1709–1740*, Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum St. Afra Augsburg und Kunstsammlungen und Museen Augsburg, im Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt sowie im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Augsburg/ Eichstätt/ Innsbruck 2010
- AUSST. KAT. HUBER 2002** – OTT, WOLFGANG (HG.): *Konrad Huber 1752–1830*, Katalog zur Ausstellung im Heimatmuseum Weißenhorn, Weißenhorn 2002 (Kataloge und Schriften des Weißenhorner Heimatmuseums, Bd. 4)
- AUSST. KAT. MEHR LICHT 1999** – *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Katalog zur Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut und Städtischen Galerie in Frankfurt, Frankfurt 1999
- AUSST. KAT. NAZARENER IN SCHWABEN 1990** – *Nazarener in Schwaben. Sehnsucht nach Seligkeit*, Katalog zur Ausstellung, hg. vom Bezirk Schwaben, Augsburg 1990
- AUSST. KAT. ZICK 1993** – *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben*, bearb. von Michael Roth und Josef Straßer, Katalog zur Ausstellung im Ulmer Museum, München 1993
- BAADER 1808** – BAADER, KLEMENT ALOIS: *Reisen durch verschiedene Gegenden Deutschlands in Briefen*, Bd. 1, Augsburg 1808
- BÄUMER 1828** – BÄUMER, AUGUST: *Wegweiser für die Stadt Augsburg*, Augsburg 1828
- BÄUML 1950** – BÄUML, ELISABETH: *Geschichte der alten reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg*, Diss. Ms., München 1950
- BAER/ BELLOT/ FALK 1985** – BAER, WOLFRAM/ BELLOT, JOSEF/ FALK, TILMANN U. A. (HG.): *Augsburger Stadtlexikon. Geschichte, Gesellschaft, Kultur, Recht, Wirtschaft*, Augsburg 1985
- BAUER 1994** – BAUER, HANS: *Schwabmünchen*, München 1994 (Historischer Atlas von Bayern, Teil Schwaben, Reihe 1, Heft 15)
- BAUER 1965** – BAUER, HERMANN: *Der Himmel im Rokoko. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1965 (Welt des Glaubens in der Kunst, Bd. 5)
- BAUER 1976** – BAUER, HERMANN (HG.): *Die große Enzyklopädie der Malerei. Maler, Grafiker, Epochen, Stile, Museen der Welt*, Bd. 4, Freiburg/ Basel/ Wien 1976
- BAUER 2000** – BAUER, HERMANN/ MÜLBE, WOLF-CHRISTIAN VON DER: *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München/ Berlin 2000
- BAUER/ RUPPRECHT (BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT)** – BAUER, HERMANN/ BÜTTNER, FRANK/ RUPPRECHT, BERNHARD (HG.): *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 1: *Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau*, München 1976; Bd. 2: *Die Landkreise Bad Tölz-Wolfratshausen, Garmisch-Partenkirchen und Miesbach*, München 1981; Bd. 3: *Stadt und Landkreis München, Teil I: Sakralbauten*, München 1987; Bd. 3: *Stadt und Landkreis*

- München, Teil II: Profanbauten*, München 1990; *Bd. 4: Landkreis Fürstenfeldbruck*, München 1995; *Bd. 5: Landkreis Dachau*, München 1996; *Bd. 6: Stadt und Landkreis Freising*, München 1998; *Bd. 7: Landkreis Erding*, München 2001; *Bd. 8: Landkreis Mühldorf am Inn*, München 2002; *Bd. 9: Landkreis Altötting*, München 2003; *Bd. 10: Landkreis Neuburg-Schrobenhausen*, München 2005; *Bd. 11: Landkreis Traunstein, Landkreis Berchtesgadener Land, Landkreis Ebersberg*, München 2005; *Bd. 12: Stadt und Landkreis Rosenheim, Teil 1: Aising bis Hohenaschau*, München 2006; *Bd. 12: Stadt und Landkreis Rosenheim, Teil 2: Jakobsberg bis Windhag*, München 2006; *Bd. 13: Landkreis Eichstätt*, München 2008
- BAUM/ PFEIFFER 1914** – BAUM, JULIUS/ PFEIFFER, BERTOLD: *Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Donaukreis*, Bd. 1, Esslingen 1914
- BAUMGARTL 1998** – BAUMGARTL, EDGAR: *Motivische Migrationen. Zum Nachwirken von Martin Knollers Neresheimer »Abendmahl« in Schwaben*, in: Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998, S. 125–136
- BAUMGARTL 2004** – BAUMGARTL, EDGAR: *Martin Knoller 1725–1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland*, München/ Berlin 2004
- BAUMGÄRTNER 2004** – BAUMGÄRTNER, OTTO: *Kirchengeschichtliches aus Bad Wörishofen und den eingegliederten Gemeinden: Dorschhausen, Kirchdorf, Schlingen und Stockheim*, in: Seitz, Richard H. (Hg.): *Wörishofen. Auf dem Weg zum Kneippkurort, zu Bad und Stadt, Lindenberg* 2004, S. 257–269
- BAUR-HEINHOLD 1952** – BAUR-HEINHOLD, MARGARETE: *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1952
- BAYER 1987** – BAYER, KARL: *Wiedergeltingen*, in: Haisch, Hermann (Hg.): *Landkreis Unterallgäu*, Bd. 2, Mindelheim 1987, S. 1278–1284
- BAYRER 1785** – BAYRER, LEONHARD: *Kurzgefaßte Geschichte von Augsburg. Ein Lesebuch für den Bürger, und dessen Abstammlinge*, Augsburg 1785
- BECK 1983** – BECK, OTTO: *Kunst und Geschichte im Landkreis Biberach*, Sigmaringen 1983 (Thorbecke-Taschen-Bildführer, Bd. 7)
- BECK 1994** – BECK, OTTO: *Katholische Pfarrkirche Sankt Georg in Ochsenhausen*, 10. völlig neu bearbeitete Auflage, Regensburg 1994 (Schnell Kunstführer Nr. 304)
- BECK 1998** – BECK, OTTO: *Stadtpfarrkirche Sankt Martin (und Maria) Biberach a. d. Riss*, 4. Auflage, Regensburg 1998 (Schnell Kunstführer Nr. 535)
- BENEZIT 1999** – BENEZIT, EMMANUEL: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* (nouvelle éd., entièrement refondue, sous la dir. de Jacques Busse), Bd. 7, Paris 1999, S. 225

- BÉNÉZIT 2006** – BÉNÉZIT, EMMANUEL: *The Benezit Dictionary of Artists*, Bd. 7, Paris 2006, S. 377
- BERTRAM 1963** – BERTRAM, WALTHER: *Die Instandsetzung der Wallfahrtskirche Violau*, in: 20. und 21. Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1961/62, München 1963, S. 67–76
- BEZOLD/ RIEHL 1895** – BEZOLD, GUSTAV VON/ RIEHL, BERTHOLD: *Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, 1. Theil: Oberbayern, München 1895
- BIBERACH 1837** – *Beschreibung des Oberamts Biberach*, hg. von Oberfinanzrath von Memminger, Stuttgart/ Tübingen 1837
- BIEDERMANN 1987** – BIEDERMANN, ROLF: *Meisterzeichnungen des deutschen Barock aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg*, Katalog zur Ausstellung im Zeughaus, Toskanische Säulenhalle in Augsburg, Augsburg 1987
- BIERMANN 1914** – BIERMANN, GEORG: *Deutsches Barock und Rokoko*, hg. im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800 in Darmstadt 1914, Leipzig 1914
- BILDERGALLERIE BASSI 1778** – *Bildergallerie des Hochseel. Herrn Stiftsdechanten von Bassi zu St. Moritz in Augsburg*, Augsburg 1778
- BIZER/ GRADMANN 1994** – BIZER, CHRISTOPH/ GRADMANN, WILHELM: *Burgen und Schlösser der Schwäbischen Alb*, 3. Auflage, Leinfelden-Echterdingen 1994
- BOECKER 1966** – BOECKER, ANGELA: *Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller (1688–1762)*, Diss. Ms., Innsbruck 1966
- BÖHM 2008** – BÖHM, CORDULA: *Johann Baptist Enderle in Hochheim am Main – Kunstgeschichtliche Aspekte eines spätbarocken Deckenbildes*, in: Johann Baptist Enderle in Hochheim am Main. Zur Restaurierung der Fresken in der Pfarrkirche St. Peter und Paul, Wiesbaden 2008 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Bd. 13), S. 115 ff.
- BÖRSCH-SUPAN 1988** – BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées (1760–1870)*, München 1988
- BÖTTGER 1987** – BÖTTGER, PETER: *Restaurierungsgeschichte von Kirche und Kloster Heilig Kreuz*, in: Schiedermaier 1987, S. 126–133
- BRACHNER 1994** – BRACHNER, ALTO: *Naturwissenschaften im Kloster Ochsenhausen*, in: Herold 1994, S. 419–434
- BOSL 1988** – BOSL, KARL (HG.): *Bosls Bayerische Biographie. 1000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten*, Ergänzungsband, Regensburg 1988, S. 75

- BRACHNER/ BARTL/ HAUFFE 1989** – BRACHNER, ALTO/ BARTL, LUDWIG/ HAUFFE, DIETER: *Das Kloster Ochsenhausen. Sternwarte und Armarium aus der Aufklärungszeit*, Ulm 1989
- BRAUN 1776** – BRAUN, HEINRICH: *Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit*, München 1776
- BRAUN 1823** – BRAUN, PLACIDUS: *Historisch-topographische Beschreibung der Diocese Augsburg in drey Perioden*, 2 Bde., Augsburg 1823
- BRENNINGER 1989** – BRENNINGER, GEORG: *Maria Dorfen*, in: Pfister, Peter/ Ramisch, Hans (Hg.): *Marienwallfahrten im Erzbistum München und Freising*, 2. Auflage, Regensburg 1989, S. 82–89
- BRENNINGER 1990** – BRENNINGER, GEORG: *Die Kirchen der Pfarrei Dorfen*, 3. neubearbeitete Auflage, München/ Zürich 1990 (Schnell Kunstführer Nr. 65)
- BREUER 1958** – BREUER, TILMANN: *Stadt Augsburg*, München 1958 (Bayer. Kunstdenkmale, hg. von Heinrich Kreisel und Adam Horn, Bd. 1)
- BREUER 1960** – BREUER, TILMANN: *Stadt und Landkreis Kaufbeuren*, München 1960 (Bayer. Kunstdenkmale, hg. von Heinrich Kreisel und Adam Horn, Bd. 9)
- BRINKMANN 1972** – BRINKMANN, JENS-UWE: *Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur Begriffsgeschichte des „Zopfes“ und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts*, Diss., Hildesheim 1972
- BRINZINGER 1888** – BRINZINGER: *Das ehem. Franziskanerhospitium von Oeffingen*, in: Diözesan-Archiv, 5. Jg., 1888, Nr. 14–16
- BRUNNER 1960** – BRUNNER, HERBERT: *Reclams Kunstführer. Baudenkmäler, Bd. II., Baden-Württemberg, Pfalz, Saarland*, Stuttgart 1960
- BÜTTNER 1997** – BÜTTNER, FRANK: *Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 51, 1997, S. 125–150
- BÜTTNER 1998** – BÜTTNER, FRANK: *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998, S. 165–174
- BÜTTNER 2001** – BÜTTNER, FRANK: *Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland*, in: Das Münster, 54 Jg., 2001, Heft 2, S. 108–127
- BUFF O. J.** – BUFF, ADOLF: *Augsburg. Mit 27 Illustrationen und einigen Plänen*, Augsburg o. J.
- BUFF 1884** – BUFF, ADOLF: *Führer durch die Stadt Augsburg*, 3. Auflage, Würzburg/ Wien 1884

- BUFF 1886** – BUFF, ADOLF: *Augsburger Fassadenmalerei*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 21. Jg., 1886, S. 58–114
- BUFF 1887** – BUFF, ADOLF: *Augsburger Fassadenmalerei*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 22. Jg., 1887, S. 173–277
- BUSHART 1968** – BUSHART, BRUNO: *Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750*, in: Amici Amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25.11.1966, hg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch, München 1968, S. 261–304
- BUSHART 1984** – BUSHART, BRUNO: *Kunst und Stadtbild*, in: Gottlieb, Gunther/ Baer, Wolfram/ Becker, Josef/ Bellot, Josef u. a. (Hg.): Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984, S. 490–504
- BUSHART 1986** – BUSHART, BRUNO: *Johann Georg Bergmüller 1688–1782. Maler und Freskant*, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 13, Weißenhorn 1986, S. 174–198
- BUSHART 1987** – BUSHART, BRUNO: *Entwurf und Ausführung in der bayerischen Rokokomalerei*, in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24.–26.6.1985, hg. von Peter Volk, München 1986, S. 257–264
- BUSHART 1989** – BUSHART, BRUNO: *Die Augsburger Akademien*, in: Academies of Art between Renaissance and Romanticism / ed. by Anton W. A. Boschloo. – Leids Kunsthistorisch Jaarboek V–VI (1986–1987), s’-Gravenhage 1989, S. 332–347
- BUSHART 1991** – BUSHART, BRUNO: *Die Hochaltarblätter des Barock in Augsburg*, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 25. Jg., 1991, S. 190–225
- BUSHART 1995** – BUSHART, BRUNO: *Fresken von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber in der Klosterkirche von Oberschönenfeld*, in: Schiedermaier 1995, S. 73–84
- BUSHART 1998** – BUSHART, BRUNO: *Augsburg und die Kunst*, in: GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 198–216
- CAECILIA 1989** – M. CAECILIA O.CIST.: *Oberschönenfeld. Zisterzienserinnen-Abteikirche Mariae Himmelfahrt*, Weißenhorn 1989 (Schwäbische Kunstdenkmale, Heft 47)
- CAECILIA 1999** – M. CAECILIA O.CIST.: *Oberschönenfeld. Zisterzienserinnen-Abteikirche Mariae Himmelfahrt*, Weißenhorn 1999 (Schwäbische Kunstdenkmale, Heft 47)
- CAVIEZEL O. J.** – CAVIEZEL, P. ADELGOTT O.CIST.: *Das Cisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld und seine Kirche*, Oberschönenfeld o. J.
- CHRISTOFFEL 1927** – CHRISTOFFEL, ULRICH: *Augsburg*, Leipzig 1927

- DASSER 1970** – DASSER, KARL LUDWIG: *Johann Baptist Enderle (1725–1798). Ein schwäbischer Maler des Rokoko*, Diss., Weißenhorn 1970
- DEIBLER 1989** – DEIBLER, GABRIELE: *Das Kloster Heilig Kreuz in Donauwörth von der Gegenreformation bis zur Säkularisation*, Weißenhorn 1989
- DEHIO 1908** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III: Süddeutschland*, Berlin 1908
- DEHIO 1954** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Östliches Schwaben*, bearb. von Ernst Gall, München/ Berlin 1954
- DEHIO 1956** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Westliches Schwaben*, bearb. von Ernst Gall, München/ Berlin 1956
- DEHIO-GALL 1964** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern*, bearb. von Ernst Gall, München/ Berlin 1964
- DEHIO 1989** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben*, bearb. von Bruno Bushart und Georg Paula, München/ Berlin 1989
- DEHIO 1990** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern*, bearb. von Ernst Götz, Heinrich Habel, Karlheinz Hemmeter u. a., München 1990
- DEHIO 1993** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg I. Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe*, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München/ Berlin 1993
- DEHIO 1997** – DEHIO, GEORG: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II. Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München/ Berlin 1997
- DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970** – *Deutsche Barockgalerie*, Augsburg 1970 (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2)
- DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984** – *Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde*, bearb. von Gode Krämer, 2. Auflage, Augsburg 1984 (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2)
- DEWIEL 1990** – DEWIEL, LYDIA L.: *Bayerisch Schwaben. Kultur, Geschichte und Landschaft zwischen Ries und Lechfeld*, Köln 1990
- DIEDRICH 1959** – DIEDRICH, HANS HEINRICH: *Die Fresken des Johann Georg Bergmüller. Ein Beitrag zur Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts*, Diss. Ms., Mainz 1959
- DIETRICH 1995** – DIETRICH, DAGMAR: *Altäre, Kanzel, Beichtgestühl in der Klosterkirche von Oberschönenfeld*, in: Schiedermaier 1995, S. 87–101

- DIETRICH 1998** – DIETRICH, DAGMAR: *Kirchenausstattungen am Ende des 18. Jahrhunderts. Oberschönenfeld – Pfaffenhausen – Ingstetten*, in: Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998, S. 175–190
- DOERING 1920** – DOERING, OSKAR: *Die Herstellung der Kirche von Unterdießen*, in: Bayerischer Kurier und Münchner Fremdenblatt, Nr. 363, 28. Dez. 1920, S. 3
- DOERING 1920/21** – DOERING, OSKAR: *Wiederherstellung der Kirche in Unterdießen*, in: Die christliche Kunst, 17. Jg., 1920/21, S. 57
- DUSSLER 1974** – DUSSLER, HILDEBRAND (HG.): *Reisen und Reisende in Bayerisch-Schwaben*, Weißenhorn 1974 (Reiseberichte aus Bayerisch-Schwaben, Bd. 2)
- EBERLEIN 1939** – EBERLEIN, HANS: *Augsburg*, Berlin 1939 (Stätten Deutscher Kultur, Bd. 1)
- EBERLEIN 1961** – EBERLEIN, HANS: *Das Kloster Oberschönenfeld in seiner Bedeutung als Grundherrschaft und Kulturträger*, Augsburg 1961 (Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg, Bd. 2)
- EGGER 1992** – EGGER, GEORG: *Pfarr- und Wallfahrtskirche Violau. Wallfahrt zur „Schmerzhaften Muttergottes“*, Ottobeuren 1992
- ENDRÖS 1942/43** – ENDRÖS, HERMANN: *Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Theaters zur Zeit W. A. Mozarts*, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, Bd. 55/56, 1942/43, S. 203 ff.
- EPPLE 2001** – EPPLE, ALOIS: *Johann Georg Bergmüller. Pinxit al fresco*, Türkheim 2001
- EURINGER 1903** – EURINGER, GUSTAV: *Auf nahen Pfaden. Ein Augsburger Wanderbuch für Freunde der Natur und Vorzeit*, 2 Bde., Augsburg 1903
- EURINGER 1910–16** – EURINGER, GUSTAV: *Auf nahen Pfaden. Ein Augsburger Wanderbuch für Freunde der Natur und Vorzeit*, 2. Auflage, Augsburg 1910–1916
- FAATZ/ HÖLZLE/ MERKL/ MERKL/ RAMPP 2004** – FAATZ, SR. M. ELFRIEDA/ HÖLZLE, JOSEF/ MERKL, FRANZ JOSEF/ MERKL, KONRAD/ RAMPP, JULIA (HG.): *Im Herzen Pfaffenhausens – das Blindenheim. Geschichte, Gegenwart und Zukunft*, Pfaffenhausen 2004
- FEGER 1956** – FEGER, OTTO: *Geist und Glanz oberschwäbischer Bibliotheken*, Biberach 1956
- FEULNER 1916/17** – FEULNER, ADOLF: *Süddeutsche Freskomalerei*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 10, 1916/17, Heft 1 u. 2, S. 64–101
- FEULNER 1926** – FEULNER, ADOLF: *Die Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer im Besitze der Stadt Augsburg*, Augsburg 1926

FEULNER 1929 – FEULNER, ADOLF: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929

FEULNER 1950 – FEULNER, ADOLF: *Bayerisches Rokoko*, München 1950

FEULNER 1956 – FEULNER, ADOLF: *Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden. Ausstellung im Münchener Kunstverein*, in: *Der Cicerone*, 5. Jg., 1956, Heft 21, S. 743–759

FISCHER 1949 – FISCHER, KARL AUGUST: *Bobingen und seine drei Kirchen. Ein Gang durch ein Jahrtausend kirchlicher Kunstgeschichte*, Meitingen 1949

FLEINER 2003 – FLEINER, LORENZ: *Beiträge zur Geschichte der Orte Willishausen, Hausen und Oggenhof der ehemaligen Gemeinde Willishausen*, Gersthofen 2003, S. 327–332

FLEISCHHAUER/ BAUM/ KOBELL 1952 – FLEISCHHAUER, WERNER/ BAUM, JULIUS/ KOBELL, STINA: *Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1952 (Geschichte der Schwäbischen Kunst, hg. von Julius Baum)

FREI 2002 – FREI, HANS (HG.): *Oberschönenfeld. Kloster und Museum*, Oberschönenfeld 2002 (Schriftenreihe der Museen des Bezirks Schwaben, Bd. 31)

FRIED/ HIERETH 1971 – FRIED, PANKRAZ/ HIERETH, SEBASTIAN: *Die Landgerichte Landsberg und Schongau*, München 1971 (Historischer Atlas von Bayern, Bd. 22–23)

FRIEDLMAIER 1998 – FRIEDLMAIER, KARIN: *Johann Georg Bergmüller. Das druckgraphische Werk*, Diss., Marburg 1998 (Edition Wissenschaft, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 10)

FÜRST 1880 – FÜRST, CONRAD: *Das Fuchsthal im Regierungsbezirke Schwaben und Neuburg des Königreichs Bayern*, Kaufbeuren 1880

FÜBLI 1779 – FÜBLI, JOHANN RUDOLF: *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u. u. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler*, 3 Bde., Zürich 1779

GABOR 2000 – GABOR, INGO FRANZ: *Der Vorarlberger Barockbaumeister Valerian Brenner (1652–1715) – Leben und Werk. Ein Beitrag zur süddeutschen Barockarchitektur*, Diss., Augsburg 2000

GEISENHOF 1829 – GEISENHOF, GEORG: *Kurze Geschichte des vormaligen Reichsstifts Ochsenhausen in Schwaben*, Ottobeuren 1829

GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810 – *Beschreibung der Gemälde-Sammlung des Johann Georg Deuringer zu den 3 Mohren in Augsburg*, 2. verbesserte und vermehrte Auflage, Augsburg 1810

- GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814** – *Beschreibung der Gemälde-Sammlung des K. B. Stadtgerichtsassessor J. J. v. Huber in Augsburg, Augsburg 1814*
- GÖERS 1948** – GÖERS, ANNEMARIE: *Das Marienthema in Fresken süddeutscher Kirchenräume des 17. und 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Marienlebens. Ein Beitrag zur Ikonographie der Barockzeit*, Diss. Ms., München 1948
- GÖPPINGEN 1985** – *Der Kreis Göppingen*, Stuttgart/ Aalen 1985
- GRADMANN 1914** – GRADMANN, EUGEN/ KLAIBER-HEIDENHEIM, HANS/ CHRIST, HANS: *Kunst-Wanderungen in Württemberg und Hohenzollern*, Stuttgart 1914
- GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1926** – GRADMANN, EUGEN/ CHRIST, HANS/ KLAIBER, HANS: *Kunst-Wanderungen in Württemberg und Hohenzollern*, Bd. 1, 2. Auflage, Stuttgart 1926
- GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1955** – GRADMANN, EUGEN/ CHRIST, HANS/ KLAIBER, HANS: *Kunst-Wanderungen in Württemberg und Hohenzollern*, 3. Auflage, Stuttgart 1955
- GRADMANN 1970** – GRADMANN, EUGEN/ CHRIST, HANS/ KLAIBER, HANS: *Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern*, 4. Auflage, völlig neu bearb. von Cord Meckseper, Stuttgart 1970
- GRASER 1766** – GRASER, RUDOLPH OSB: *Vollständige Lehrart zu predigen*, Salzburg 1766
- GREINER 1975** – GREINER, RICHARD UND WINFRIED: *Die Grundherrschaften in Alt-Neusäß. Ein Beitrag zur Ortsgeschichte*, Neusäß 1975
- GRIBL 1980** – GRIBL, ALBRECHT A. (HG.): *Dorfener Land in Geschichtsbildern. Das Werk des Heimatforschers Pfarrer Josef Gammel (1901–1959)*, Dorfen 1980
- GRIBL 1981** – GRIBL, ALBRECHT A.: *Unsere Liebe Frau zu Dorfen. Kultformen und Wallfahrtsleben des 18. Jahrhunderts*, Diss., Dorfen 1981
- GRIMM 1856** – GRIMM, ADALBERT: *Kirchliche Alterthümer und Kunstdenkmale im Archidiakonatsbezirke Augsburg*, in: Steichele 1856, S. 488–491
- GRIMM 1859** – GRIMM, ADALBERT: *Beiträge zu einer historisch-archäologischen Beschreibung des Landkapitels Agenwang*, in: Steichele 1859, S. 239–415
- GRUBER 2003** – GRUBER, KARL FRIEDRICH: *Das Ende des Chorherrenstifts St. Cyriakus in Wiesensteig*, in: Hohenstaufen-Helfenstein. Historisches Jahrbuch für den Kreis Göppingen, Bd. 12, Weißenhorn 2003, S. 94–150
- GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998** – GRÜNSTEUDEL, GÜNTHER/ HÄGELE, GÜNTER/ FRANKENBERGER, RUDOLF (HG.): *Augsburger Stadtlexikon*.

- Geschichte, Gesellschaft, Kultur, Recht, Wirtschaft*, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Augsburg 1998
- HABEL 1971** – HABEL, HEINRICH: *Landkreis Mindelheim*, München 1971 (Bayer. Kunstdenkmale, hg. von Torsten Gebhard und Anton Röss, Bd. 31)
- HABIG 1971** – HABIG, INGE: *Eucharistische Allegorie im Spätbarock nördlich der Alpen. Phänomenologie der dogmatischen, apologetischen, katechetischen und devotionalen Bildelemente einer kirchlichen Allegorese*, Diss. Ms., Münster 1971
- HÄMMERLE 1908** – HÄMMERLE, ALOIS: *Der Fürstbischöflich Eichstättische Hofmaler und Augsburger Kunst- und Historienmaler Johann Ev. Holzer (1709–1740)*, in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt 23.1908, S. 101–154
- HÄMMERLE 1925** – HÄMMERLE, ALBERT: *Johann Joseph Anton Hueber als Radierer*, in: Das Schwäbische Museum, 5. Heft, 1925, S. 125–130
- HÄMMERLE 1935/36** – HÄMMERLE, ALBERT (HG.): *Vierteljahrsheft zur Kunst und Geschichte Augsburgs*, 1. Jg., 1935/36, 1. Heft
- HAFNER O. J.** – HAFNER, DORIS: *Die Fassadenmalerei in Augsburg im 16. und 17. Jahrhundert*, Magisterarbeit, Bonn o. J.
- HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994** – HAGEN, BERNT VON/ WEGENER-HÜSSEN, ANGELIKA: *Stadt Augsburg*, München 1994 (Denkmäler in Bayern, Bd. VII.83)
- HAISCH 1968** – HAISCH, ANDREAS (HG.): *Der Landkreis Mindelheim in Vergangenheit und Gegenwart*, Mindelheim 1968
- HAISCH 1987** – HAISCH, HERMANN (HG.): *Landkreis Unterallgäu*, 2 Bde., Mindelheim 1987
- HAMACHER 1987** – HAMACHER, BÄRBEL: *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts*, München 1987 (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 25)
- HAMACHER 1988** – HAMACHER, BÄRBEL: Die Entwurfsarbeit bei Matthäus Günther, in: Ausst. Kat. Günther 1988, S. 97–113
- HARTIG 1922** – HARTIG, MICHAEL: *Augsburgs Kunst*, Augsburg/ Stuttgart 1922
- HASCHER 1996** – HASCHER, DORIS: *Fassadenmalerei in Augsburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Augsburg 1996 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 16)
- HAUGG 1923** – HAUGG, DONATUS: *Die Pfarrkirche in Denklingen*, in: Schwäbische Heimat, 2. Jg., 1923, Nr. 19, 20 und 21
- HAUTTMANN 1921** – HAUTTMANN, MAX: *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780*, München/ Berlin/ Leipzig 1921

HEILIGENLEXIKON 1719 – *Ausführliches Lexicon, darinn Tugend-Wandel, das standhaffte Leyden und Sterben, und die grossen Wunderwercke aller Heiligen So von der H. Kirche verehret werden*, Cölln/ Franckfurt 1719

HEROLD 1994 – HEROLD, MAX (HG.): *Ochsenhausen. Von der Benediktinerabtei zur oberschwäbischen Landstadt*, Weißenhorn 1994

HEß 1989 – HEß, HELMUT: *Das kurfürstlich bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770. „Edle Simplizität“ wird behördlich verordnet*, München 1989 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 47)

HIMMELEIN/ MERTEN/ SETZLER/ ANSTETT 1981 – HIMMELEIN, VOLKER/ MERTEN, KLAUS/ SETZLER, WILFRIED/ ANSTETT, PETER: *Barock in Baden-Württemberg*, Stuttgart 1981

HIRSCHING – HIRSCHING, FRIEDRICH KARL GOTTLOB: *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz= Gemmen= Kunst und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland, nach alphabetischer Ordnung der Städte*, 4 Bde., Erlangen 1786–89

HÖRNER 1771 – HÖRNER, OTTO FIEDRICH: *Alphabetisches Verzeichniss oder Lexikon der itztlebenden schwäbischen Schriftsteller*, Nördlingen 1771

HOFMANN 1959 – HOFMANN, SIGFRID: *Der Landkreis Schongau*, München 1959

HOFFMANN 1938 – HOFFMANN, ILSE: *Der süddeutsche Kirchenbau am Ausgang des Barock*, München 1938 (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, hg. von Hans Jantzen, Bd. 2)

HOFFMANN/ SCHNELL 1957 – HOFFMANN, RICHARD/ SCHNELL, HUGO: *Maria Dorfen Pfarr- und Wallfahrtskirche*, 2. neu bearbeitete Auflage, München/ Zürich 1957 (Schnell Kirchenführer Nr. 65)

HOLZER 1916 – HOLZER, OTTO: *Die Versuche der Stadt Augsburg um das Wiederaufleben der Freskotechnik zur Ausführung bemalter Hausfassaden*, in: Deutsche Bauzeitung, 50. Jg., 1916, Nr. 47

HOPP 1893 – HOPP, JAKOB: *Pfründe-Statistik der Diözese Augsburg*, 2 Bde., Augsburg 1893

HORN 1951 – HORN, ADAM: *Landkreis Donauwörth*, München 1951 (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Teil Schwaben, Bd. III)

HOSCH 1998 – HOSCH, HUBERT: *Zur Geschichte der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts im Bodenseeraum und in Oberschwaben*, in: Ausst. Kat. Herbst des Barock 1998, S. 43–82

HUBER 1817 – HUBER, JOHANN JOSEPH VON: *Biographische Notizen*, in: Zeitschrift für Baiern und die angränzenden Länder, 2. Jg., Bd. 2, München 1817, S. 357–368

- HUBER 1937** – Augsburgs letzter Akademiedirektor. Zum 200. Geburtstage des Augsburger Malers Joseph Johann Anton Huber am 22. Juli, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 166 vom 21.7.1937
- HUMMEL 1978** – HUMMEL, HERIBERT: *Wandmalereien im Kreis Göppingen*, Weißenhorn 1978 (Veröffentlichungen des Kreisarchivs Göppingen, Bd. 6; Kunst in Bayern und Schwaben, Bd. 2)
- ISPHORDING 1982** – ISPHORDING, EDUARD: *Gottfried Bernhard Göz (1708–1774). Ölgemälde und Zeichnungen*, 2 Bde., Weißenhorn 1982
- ISPHORDING 1997** – ISPHORDING, EDUARD: *Gottfried Bernhard Göz (1708–1774). Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko und seine Fresken*, Weißenhorn 1997
- JAHN 1984** – JAHN, JOACHIM: *Augsburg Land*, München 1984 (Historischer Atlas von Bayern, Schwaben I.11)
- JÖRG 2000** – JÖRG, PAUL: *Katholische Pfarrkirche „St. Michael“ Denklingen*, Ms., Denklingen 2000
- KARLINGER 1961** – KARLINGER, HANS: *Bayerische Kunstgeschichte. Altbayern und Bayerisch-Schwaben*, hg. von Hans Thoma, München 1961
- KASPER 1978** – KASPER, ALFONS: *Kunstwanderungen im Herzen Oberschwabens*, Bd. 2, Biberach 1978
- KASPER 1995/96** – KASPER, ALFONS: *Kunstwanderungen im Herzen Oberschwabens*, Bd. I, 5. erweiterte und verbesserte Auflage, überarb. von Wolfgang Merbach, Bad Schussenried 1995/96
- KIEBLING 2003** – KIEBLING, ROLF: *Patrizier und Kaufleute als Herrschaftsträger auf dem Land*, in: Pötzl, Walter (Hg.): *Herrschaft und Politik. Vom frühen Mittelalter bis zur Gebietsreform*, Augsburg 2003, S. 217–238
- KEMP 1981** – KEMP, CORNELIA: *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, München/ Berlin 1981 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 53)
- KEPPLER 1888** – KEPPLER, PAUL WILHELM VON: *Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer*, Rottenburg a. N. 1888
- KEPPLER 1888(A)** – KEPPLER, PAUL WILHELM VON: *Wanderungen durch Württemberg's letzte Klosterbauten*, München 1888 (Historisch-Politische Blätter, Bd. 102), S. 473–478
- KILIAN O. J.** – KILIAN, GEORG CHRISTOPH: *Lebensbeschreibungen Augsburger Künstler, sog. Codex von Halder*, Augsburg o. J.
- KLEIBER 2003** – KLEIBER, PAUL: *Geschichte Haselbach. Eine Chronik*, München 2003

- KLESSMANN 1965** – KLESSMANN, RÜDIGER: *Zum Spätwerk von Johann Baptist Straub und zur Ausstattung der Stiftskirche in Wiesensteig*, in: Festschrift für Peter Metz, hg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteuffel, Berlin 1965, S. 379–387
- KLOTH/ OBERLANDER 1985** – KLOTH, P. ALBERT O.CIST./ OBERLANDER, RUDOLF/ UHLAND-CLAUSS, TRAUTE: *Abtei Oberschönenfeld. Ein Zisterzienserinnenkloster in Schwaben*, Weißenhorn 1985
- KNOLLER 2006** – KNOLLER, ALOIS: *Katholische Friedhofskirche St. Michael in Augsburg*, Lindenberg 2006
- KÖNIGS 1939** – KÖNIGS, HEINRICH: *Der hl. Vitus und seine Verehrung*, Diss., Münster 1939
- KOEPF 1965** – KOEPF, HANS: *Schwäbische Kunstgeschichte. Renaissance, Barock und Klassizismus*, Bd. 4, Stuttgart 1965
- KOHLBERGER 2003** – KOHLBERGER, ALEXANDRA: *Schlösser des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Pötzl, Walter (Hg.): *Herrschaft und Politik. Vom frühen Mittelalter bis zur Gebietsreform*, Augsburg 2003, S. 267–277
- KOPP 1924** – KOPP, GEORG: *Zur Baugeschichte der Haselbacher Pfarrkirche*, in: *Schwäbische Heimat* (Beilage zum Buchloer Anzeigenblatt), 3. Jg., 1924, Nr. 27
- KOSEL 1967** – KOSEL, KARL: *Ein Bozzetto von Johann Josef Anton Huber*, in: *Kunstchronik*, 20. Jg., Heft 1, 1967, S. 36–39
- KOSEL 1967(A)** – KOSEL, KARL: *Kunstepochen und Kunstdenkmäler*, in: *Der Landkreis Friedberg. Ein Grundriss der Heimatgeschichte*, hg. vom Landkreis Friedberg, Friedberg 1967, S. 277–308
- KOSEL 1968** – KOSEL, KARL: *Ein neuentdeckter Bozzetto von Johann Josef Anton Huber*, in: *Schwäbische Blätter*, 19. Jg., 1968, Heft 2, S. 52–59
- KOSEL 1971** – KOSEL, KARL: *Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1971*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 5. Jg., 1971, S. 215–221
- KOSEL 1979** – KOSEL, KARL: *Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1977/78*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 13. Jg., 1979, S. 267–278
- KOSEL 1983** – KOSEL, KARL: *Barockmalerei aus der Kunstsammlung des Priesterseminars*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 17. Jg., 1983, S. 223 ff.
- KRÄMER 1988** – KRÄMER, GODE: *Matthäus Günther: Leben, Kunst, Wirkung*, in: *Ausst. Kat. Günther 1988*, S. 17–32
- KRAUSEN 1953** – KRAUSEN, EDGAR: *Die Klöster des Zisterzienserordens in Bayern*, München 1953 (Bayer. Heimatforschung, Heft 7)
- KREUTMAYR 1973** – KREUTMAYR, ANTON: *Unsere Heimat im Fuchstal*, Grafenau 1973

- KÜHLENTHAL 1981** – KÜHLENTHAL, MICHAEL: *Die Renovierung der Pfarrkirche in Haselbach. Gedanken zum Problem der Rekonstruktion*, in: *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege*, Bd. 33, München 1981, S. 157–167
- KÜNSTLERISCHE NOTIZEN 1897** – *Künstlerische Notizen, auf Ausflügen gesammelt*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, 24.1897, S. 139–142
- KUHN 1990** – KUHN, GEORG: *Bergheim und seine Pfarrkirche St. Remigius (1690–1990)*, Augsburg 1990
- KUPFERSCHMIED 1995** – KUPFERSCHMIED, THOMAS JOHANNES: *Stucco finto oder der Maler als "Stukkator". Von Egid Schor bis zu Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol*, Frankfurt 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 223)
- KUPFERSCHMIED 1998** – KUPFERSCHMIED, THOMAS JOHANNES: *Josef Schöpf in Asbach. Person-Werk-Geschichte*, Salzweg 1998
- KUPFERSCHMIED 2008** – KUPFERSCHMIED, THOMAS JOHANNES: *Von der Aktzeichnung zum Fresko. Joseph Schöpfs Deckenbilder für die Klosterkirche Asbach und ihr Entwurfsprozess*, Passau 2008 (Kultur im Landkreis Passau, Bd. IX)
- LA-BENZ** – Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 9. Auflage, Heidelberg 1979
- LANDKREIS SCHWABMÜNCHEN 1974** – *Landkreis Schwabmünchen*, hg. vom Landkreis Augsburg, Augsburg 1974
- LCI** – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum; Allgemeine Ikonographie, Bd. 1–4, Freiburg i. Br. 1968–72; Ikonographie der Heiligen, hg. von Wolfgang Braunfels, Bd. 5 ff., Freiburg i. Br. 1973 ff.
- LDK** – *Lexikon der Kunst*, begründet von Gerhard Strauss, hg. von Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Hubert Faensen u. a., Bde. 1–7, Neubearbeitung, München 1996
- LEHMANN 1996** – LEHMANN, EDGAR: *Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barock*, Berlin 1996
- LIEB 1931** – LIEB, NORBERT: *Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens*, München 1931
- LIEB 1947** – LIEB, NORBERT: *Süddeutsches Rokoko*, Führer zur 8. Kunstausstellung im Schaezlerpalais in Augsburg, Augsburg 1947
- LIEB 1949** – LIEB, NORBERT: *Zerstörte Kunst- und Kulturdenkmäler Augsburgs*, in: *Augsburger Einwohnerbuch* 1949, S. 16–25

- LIEB 1950** – LIEB, NORBERT: *Neuerwerbungen der städtischen Sammlungen Augsburg 1947–1950*, in: *Kunstchronik*, 3. Jg., 1950, Heft 10, S. 196 ff.
- LIEB 1952** – LIEB, NORBERT: *Zisterzienserinnen-Abteikirche Oberschönenfeld*, München 1952 (Schnell und Steiner, Kleiner Kunstführer, Nr. 565)
- LIEB 1952(A)** – LIEB, NORBERT: *Wallfahrtskirche St. Maria Loreto auf dem Kobel bei Augsburg*, 2., neu bearbeitete Auflage, München/ Zürich 1952 (Schnell Kunstführer Nr. 571)
- LIEB 1953** – LIEB, NORBERT: *Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg*, Augsburg 1953
- LIEB 1956** – LIEB, NORBERT: *Konrad Huber*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 5, Weißenhorn 1956, S. 281–306
- LIEB 1962** – LIEB, NORBERT: *1712 bis 1962. Prinzip, Tradition, Verpflichtung. Zur 250. Wiederkehr des Gründungsjahres der Reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg*, Augsburg 1962
- LIEB 1992** – LIEB, JOSEF: *Kirchenführer St. Vitus Oberottmarshausen*, Oberottmarshausen 1992
- LIEB 1997** – LIEB, NORBERT: *Kobel. Kuratie- und Wallfahrtskirche St. Maria Loreto*, 3., neu bearbeitete Auflage, München/ Zürich 1997 (Schnell Kunstführer Nr. 571)
- LINDEMANN 1993** – LINDEMANN, BERND WOLFGANG: *Januarius Zick – al fresco*, in: *Ausst. Kat. Zick 1993*, S. 37–46
- LINS 1916/19** – LINS, P. BERNHARD: *Geschichte der Wallfahrt und des Franziskanerklosters Lechfeld*, Klosterlechfeld 1916 (Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, Bd. 5)
- LIPOWSKY 1810** – LIPOWSKY, FELIX JOSEPH: *Baierisches Künstler-Lexikon*, Bd. 1, München 1810
- LOHMÜLLER 1964** – LOHMÜLLER, ALFRED: *Wallfahrt zur „Schmerzhaften Muttergottes“ Violau*, München/ Zürich 1964 (Schnell und Steiner, Kleiner Kunstführer, Nr. 792)
- LTHK** – *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. von Michael Buchberger, Bde. 1–10, Freiburg i. Br. 1930–38; zweite völlig neu bearbeitete Auflage hg. v. Josef Höfer und Karl Rahner, Bd. 1–10, Register und Zusätze Bd. I–III, Freiburg i. Br. 1957–68
- LUDERSCHMIDT 1978** – LUDERSCHMIDT, EDITH: *Der Lechtaler Baumeister Franz Kleinhans (1699–1776)*, in: *Heimat Schwaben*, hg. von Hans Frei und Volker Liedke, Bd. 2, München 1978, S. 35–38
- MAIER 1994** – MAIER, KONSTANTIN: *Die Äbte des Klosters Ochsenhausen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Herold* 1994, S. 362–390

- MATSCHÉ-VON WICHT 1977** – MATSCHÉ-VON WICHT, BETKA: *Franz Sigrist 1727–1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts*, Weissenhorn 1977
- MAYER 1874** – MAYER, ANTON: *Statistische Beschreibung des Erzbisthums München-Freising*, Bd. I, München 1874
- MAYER 1936** – MAYER, FRANZ: *Die Dossenberger und Wirth. Ein Beitrag zur Schwäbischen Sippenkunde*, Stuttgart 1936 (Aus Schwabens Vergangenheit, Heft 37)
- MAYER-PFANNHOLZ 1930** – MAYER-PFANNHOLZ, ANTON: *Wandern und Sehen*, München/ Berlin 1930
- MEINE-SCHAWÉ/ SCHAWÉ 1995** – MEINE-SCHAWÉ, MONIKA/ SCHAWÉ, MARTIN: *Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock*, hg. von der Reuschel-Stiftung München, München 1995
- MENATH-BROSCH 2010** – MENATH-BROSCH, MARIKA: *Langweider Deckenfresken als Stilwende zum Klassizismus*, in: St. Vitus Langweid. Das Juwel erstrahlt in neuem Glanz, Langweid 2010, S. 32–39
- MENATH-BROSCH 2012** – MENATH-BROSCH, MARIKA: *Huber (Hueber), Johann Joseph (Johann Joseph Anton)*, in: www.degruyter.de/akl
- MENGES 1774** – MENGES, ANTON RAPHAEL: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1774
- MERK 1975** – MERK, ANTON: *Johann Anwander (1715–1770). Ein schwäbischer Maler des Rokoko*, Diss. Ms., München 1975
- MEUSEL 1808** – MEUSEL, JOHANN GEORG: *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichnis der jetztlebenden Teutschen Künstler*, Bd. 1, Lemgo 1808
- METZGER/ HEIß/ KRANZ 2005** – METZGER, CHRISTOF/ HEIß, ULRICH/ KRANZ, ANNETTE: *Landsitze Augsburger Patrizier*, München/ Berlin 2005
- MÖHRING 2002** – MÖHRING, HARALD: *Pfarrkirche St. Barbara in Stuttgart-Hofen*, Regensburg 2002 (Schnell und Steiner, Kunstführer Nr. 1473)
- MÜLLER 1888** – MÜLLER, AEGIDIUS: *Deutschlands Gnadenorte deren Geschichte und Beschreibung (...)*, Bd. 1, Köln 1888
- MÜLLER 2006** – MÜLLER, GERNOT MICHAEL (HG.): *Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803). Geschichte, Kultur, Kunst*, Lindenberg 2006
- MÜLLER/ SINGER 1921** – MÜLLER, HERMANN ALEXANDER/ SINGER, HANS WOLFGANG: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1921
- MURATORI 1772** – MURATORI, LODOVICO ANTONIO: *Kritische Abhandlung von dem guten Geschmacke in den schönen Künsten und Wissenschaften*, Augsburg 1772

MURATORI 1782 – MURATORI, LODOVICO ANTONIO: *Unterricht von der wahren Andacht*, Augsburg 1782

MURR 1781 – MURR, CHRISTOPH GOTTLIEB VON: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, 10. Theil, Nürnberg 1781

Nachricht an das Augspurgische Publikum – *Nachricht an das Augspurgische Publikum, die öffentliche Ausstellung verschiedener Kunstarbeiten und jährliche Austheilung der Preise bey der alten Stadt-Academie, und der mit derselben zu Ermunterung der Künste verbundenen Privat-Gesellschaft*, Augsburg, Nachricht 1.–29., Augsburg 1780–1808

NAGLER 1924 – NAGLER, GEORG KASPAR: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, 24 Bde., 3. Auflage, unveränderter Abdruck der ersten Auflage 1835–52, Leipzig 1924

NESTLER 1994 – NESTLER, IRIS: *Die Wallfahrtskirche Maria Dorfen. Eine Monographie*, Diss. Ms., Dorfen 1994

NEU 1987 – NEU, WILHELM: *Die Pfarrkirche St. Michael in Denklingen – der letzte Kirchenbau der „Füssener Schule“*, in: Festschrift für Norbert Lieb, Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, 16, 1987, S. 249–264

NEU/ OTTEN 1970 – NEU, WILHELM/ OTTEN, FRANK: *Landkreis Augsburg*, München 1970 (Bayer. Kunstdenkmale, hg. von Torsten Gebhard und Anton Röss, Bd. 30)

NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972 – *Neue deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 9, Berlin 1972

NEUHOFFER 1938 – NEUHOFFER, THEODOR: *Die Augsburger Residenz und ihre Baumeister*, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Bd. 53, 1938, S. 123–175

NOZAR/ PÖTZL 1988 – NOZAR, MANFRED/ PÖTZL, WALTER: *Neusäß. Die Geschichte von acht Dörfern auf dem Weg zu einer Stadt*, Neusäß 1988

OBERAMT NERESHEIM 1872 – *Beschreibung des Oberamts Neresheim*, hg. vom dem Königlichen statistisch-topographischen Bureau, Stuttgart 1872

OBERLANDER 1985 – OBERLANDER, RUDOLF: *Abteikirche Oberschönenfeld*, in: Abtei Oberschönenfeld. Ein Zisterzienserinnenkloster in Schwaben, Weißenhorn 1985

OBERLANDER 1995 – OBERLANDER, RUDOLF: *Bildbetrachtung zur „Flucht nach Ägypten“ von J. Hueber in der Abteikirche Oberschönenfeld*, in: Die Tat, Heft 39, 1995, S. 312–318

- OBERSCHÖNENFELD 1961** – *Abtei Oberschönenfeld. Ältestes Frauenkloster des Zisterzienserordens in Deutschland 1211–1961. Eine Rückschau auf 750 Jahre*, hg. von der Abtei Oberschönenfeld, Oberschönenfeld 1961
- OBLINGER 1938** – OBLINGER, JOSEPH KARL: *Die Wallfahrt zu Maria Loreto auf dem Kobel*, Augsburg 1938
- OCHSENHAUSEN 1984** – *Reichsabtei Ochsenhausen. Geschichte und Kunst*, hg. von der Stadt Ochsenhausen, Bad Buchau 1984
- OCHSENHAUSEN 1993** – *900 Jahre Ochsenhausen. Festschrift zum Jubiläum*, Biberach 1993
- OCHSENHAUSEN 1995** – *Von Mönchen und gemeinen Leuten. 500 Jahre Klosterkirche Ochsenhausen 1495–1995*, hg. von der Stadt Ochsenhausen und der Katholischen Kirchengemeinde Ochsenhausen, Ochsenhausen 1995
- OCHSENHAUSEN 2000** – *Kloster Ochsenhausen*, hg. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, München/ Berlin 2000
- OHLENROTH 1926** – OHLENROTH, LUDWIG: *Neuerwerbungen des Städtischen Maximilianmuseums Augsburg*, in: *Das Schwäbische Museum*, Heft 5/6, 1926, S. 129–134
- OHNACKER 1986** – OHNACKER, GERHARD: *Die Deckenfresken im Konventbau der ehemaligen Reichsabtei Ochsenhausen*, in: *Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, 9. Jg., Heft 1, Biberach 1986, S. 9–26
- OTTEN/ NEU 1967** – OTTEN, FRANK/ NEU, WILHELM: *Landkreis Schwabmünchen*, München 1967 (Bayer. Kunstdenkmale, hg. von Torsten Gebhard und Adam Horn, Bd. 26)
- PAULA 1991** – PAULA, GEORG: *Huber (Hueber), Johann Joseph Anton*, in: *Marienlexikon*, Bd. 3, Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), St. Ottilien 1991, S. 253 f.
- PAULA 1996** – PAULA, GEORG: *Johann Michael Holzhey, Johann Martin Seltenhorn und Michael Daenzel – Drei schwäbische „Geschichtsmaler“ an der Wiener Akademie*, in: Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Sigmaringen 1996, S. 124–172
- PAULA 1997** – PAULA, GEORG: *Die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Pötzl, Walter (Hg.): *Kunstgeschichte*, Augsburg 1997 (Der Landkreis Augsburg, Bd. 6), S. 233–278
- PAULA 1998** – PAULA, GEORG: *Zur Geschichte der barocken Deckenmalerei in Bayerisch-Schwaben*, in: *Ausst. Kat. Herbst des Barock* 1998, S. 25–42
- PAULA 2000** – PAULA, GEORG: *Die Meister und Gesellen der Augsburger Malerzunft von 1648 bis 1827*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, Jg. 1999, Bd. 92, Augsburg 2000, S. 91–138

- PAULA 2003** – PAULA, GEORG/ BERG-HOBOHM, STEFANIE: *Landkreis Weilheim-Schongau*, 2 Bde., München 2003 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.23)
- PAULA 2004** – PAULA, GEORG: *Bau- und Kunstgeschichte der Kirchen und Kapellen der Stadt Bad Wörishofen und der eingegliederten Gemeinden: Dorschhausen, Kirchdorf, Schlingen und Stockheim*, in: Seitz, Richard H. (Hg.): *Wörishofen. Auf dem Weg zum Kneippkurort, zu Bad und Stadt, Lindenberg* 2004, S. 271–289
- PAULA 2004(A)** – PAULA, GEORG: *Die Meister, Gesellen und Lehrjungen der Augsburger Maler von 1735 bis 1868*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, Jg. 2003, Bd. 96, Augsburg 2004, S. 101–167
- PAULUS/ GRADMANN 1914** – PAULUS, EDUARD/ GRADMANN, EUGEN (HG.): *Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Inventar Donaukreis, Bd. 1, Oberämter Biberach, Blaubeuren, Ehingen, Geislingen*, bearb. von Julius Baum, Hans Klaiber, Bertold Pfeiffer, Esslingen 1914
- PETZET 1964** – PETZET, MICHAEL: *Landkreis Sonthofen*, München 1964 (Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bd. VIII)
- PFAFFENHAUSEN 1989** – *200 Jahre Pfarrkirche Pfaffenhausen 1789–1989*. Eine Gedenkschrift der Kirchenverwaltung und der „Freunde Pfaffenhausen“, hg. von Kirchenverwaltung und Freunde Pfaffenhausen e.V., Mindelheim 1989
- PFAUD 1976** – PFAUD, ROBERT: *Das Bürgerhaus in Augsburg*, Tübingen 1976 (Das deutsche Bürgerhaus, begründet von Adolf Bernt, hg. von Günther Binding, Bd. XXIV)
- PFEIFFER 1896** – PFEIFFER, BERTOLD: *Kultur und Kunst in Oberschwaben im Barock- und Rokokozeitalter*, Stuttgart 1896
- PFEIFFER 1903** – PFEIFFER, BERTOLD: *Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, 12. Jg., 1903, S. 23–61
- PFEIFFER 1914** – PFEIFFER, BERTOLD: *Kultur und Kunst in Oberschwaben im Zeitalter des Barock, Rokoko und Klassizismus*, in: Paulus, Eduard von/ Gradmann, Eugen (Hg.): *Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Inventar Donaukreis, Bd. 1, Oberämter Biberach, Blaubeuren, Ehingen, Geislingen*, bearb. von Julius Baum, Hans Klaiber, Bertold Pfeiffer, Esslingen 1914, S. 9–64
- POESCHEL 2005** – POESCHEL, SABINE: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005
- PÖRNBACHER O. J.** – PÖRNBACHER, KARL: *Katholische Pfarrkirche St. Michael Stockheim*, Bad Wörishofen o. J. (Kirchenführer Josef Fink)
- PÖTZL 1983** – PÖTZL, WALTER: *Zur Ortsgeschichte von Schlipsheim*, in: 35 Jahre Unterhaltungsverein „Frohsinn“ Schlipsheim e. V., Neusäß 1983, S. 53–65

- PÖTZL 1989** – PÖTZL, WALTER (HG.): *Der Landkreis Augsburg. Natur, Geschichte, Kunst und Kultur*, Augsburg 1989
- PÖTZL 1994** – PÖTZL, WALTER (HG.): *Kirchengeschichte und Volksfrömmigkeit*, Augsburg 1994 (Der Landkreis Augsburg, Bd. 5)
- PÖTZL 2000** – PÖTZL, WALTER: *Loreto – Madonna und Heiliges Haus. Die Wallfahrt auf dem Kobel*, Augsburg 2000 (Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg, Bd. 15/2000)
- PÖTZL 2004** – PÖTZL, WALTER: *Märkte, Dörfer, Weiler, Einöden in der Markgrafschaft Burgau*, Augsburg 2004
- PREISER 1928** – PREISER, RICHARD: *Biberacher Bau-Chronik*, Biberach 1928
- RDK** – *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, begonnen von Otto Schmitt, fortgeführt von Ernst Gall, Ludwig Heydenreich und Karl August Wirth, Stuttgart 1937 ff.
- REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985** – REIFF, HANS-JÖRG/ SPAHR, GEBHARD/ HAUFFE, DIETER: *Kloster Ochsenhausen. Geschichte, Kunst, Gegenwart*, Biberach 1985
- REITZENSTEIN/ BRUNNER 1959** – *Reclams Kunstführer Baudenkmäler, Bd. 1, Bayern*, bearb. von Alexander von Reitzenstein und Herbert Brunner, 3. Auflage, Stuttgart 1959
- REITZENSTEIN/ BRUNNER 1983** – REITZENSTEIN, ALEXANDER VON/ BRUNNER, HERBERT: *Bayern Süd. Oberbayern. Niederbayern. Schwaben*, Stuttgart 1983 (Reclams Kunstführer, Deutschland Band I, 1)
- REUTHER 1956** – REUTHER, HANS: *Augsburger Rokoko. Kunst und Kultur in Mozarts Vaterstadt*, in: *Das Münster*, 9. Jg., 1956, Heft 7/8, S. 288
- RIBADENEIRA-HORNIG** – RIBADENEIRA, PETRUS: *Die triumphierende Tugend. Leben aller Heiligen Gottes*, von Joanne Hornig in deutscher Sprach herausgegeben, Bde. 1–2, 4. Auflage, Augsburg/ Dillingen 1734
- RIPA-HERTEL 1970** – *Des berühmten italiänischen Ritters Cesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken*, verlegt bei Johann Georg Hertel, Augsburg o. J. (1732). Reprint mit Erläuterungen und Register von Ilse Wirth, München 1970
- ROECK 2005** – ROECK, BERND: *Geschichte Augsburgs*, München 2005
- RÖBLE 2004** – RÖBLE, HELMUT: *Gotteshäuser im Bombenkrieg. Die Zerstörung Augsburger Kirchen im Zweiten Weltkrieg*, Augsburg 2004
- RUMMEL 1984** – RUMMEL, PETER: *Katholisches Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650–1806)*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 18. Jg., 1984, S. 9–157

SAILER 1791 – SAILER, JOHANN MICHAEL: *Kurzgefaßte Erinnerung an junge Prediger*, München 1791

SCHAHL 1961 – SCHAHL, ADOLF: *Kunstabrevier Oberschwaben*, Stuttgart 1961

SCHAHL 1968/69 – SCHAHL, ADOLF: *Das künstlerische Leben in der Reichsabtei Ochsenhausen. Gestaltung und Gesinnung*, in: *Heilige Kunst* 16/17 (1968/69), S. 68–98

SCHAHL 1978 – SCHAHL, ADOLF: „*Mitgesellen in Gottes Werk-Gemach*“. *Künstler in Diensten der Reichsabtei Ochsenhausen*, in: *Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach*, 1. Jg., 1978, Heft 1, S. 19–24

SCHAHL 1983 – SCHAHL, ADOLF: *Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises*, Bd. 1, München/ Berlin 1983 (Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg, Rems-Murr-Kreis)

SCHARRER 1991 – SCHARRER, WERNER: *St. Nikolaus in Schwaben. Ein Volksheiliger in Kirche, Kunst und Brauchtum*, Augsburg 1991 (Schriftenreihe der Museen des Bezirks Schwaben, hg. von Hans Frei, Bd. 6)

SCHEFOLD 1927 – SCHEFOLD, MAX: *Die Reichsabtei Ochsenhausen*, Augsburg 1927

SCHEFOLD 1930 – SCHEFOLD, MAX: *Conrad Huber von Weissenhorn (1752–1830)*, in: *Das schwäbische Museum*, 6, 1930, S. 161–183

SCHEIDLER 1980 – SCHEIDLER, WALTER: *Augsburger Kirchen*, Augsburg 1980

SCHIEDERMAIR 1987 – SCHIEDERMAIR, WERNER (HG.): *Heilig Kreuz in Donauwörth*, Donauwörth 1987

SCHIEDERMAIR 1995 – SCHIEDERMAIR, WERNER (HG.): *Kloster Oberschönenfeld*, Donauwörth 1995

SCHILLER 1911 – SCHILLER, P. THEOBALD O.CIST.: *Oberschönenfeld 1211–1911. Gedenkblätter zum siebten Centenarium seiner Gründung*, Oberschönenfeld 1911

SCHINDLER 1954 – SCHINDLER, HERBERT: *Kleine Kunstgeschichte Bayerns. Malerei. Plastik*, München 1954

SCHINDLER 1963 – SCHINDLER, HERBERT: *Grosse Bayerische Kunstgeschichte. Neuzeit bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1963

SCHMIED 1961 – SCHMIED, FRANZ: *Wiesensteig. Lebensbild einer kleinen Stadt*, Wiesensteig 1961

SCHMÖGER 1973 – SCHMÖGER, JOSEF A.: *Zwölfhundert Jahre Dorfen. Festschrift zur zwölfhundertjährigen Wiederkehr der ersten urkundlichen Erwähnung Dorfens 773–1973*, Dorfen 1973

- SCHNEIDER 1988** – SCHNEIDER, KARIN: *Johann Joseph Anton Huber*, in: Ausst. Kat. Bergmüller 1988, S. 132
- SCHEIDLER 1980** – SCHEIDLER, WALTER: *Augsburger Kirchen*, Augsburg 1980
- SCHNELL 1948** – SCHNELL, HUGO: *Rokoko-Ausstellung in Augsburg Juni–August 1947*, in: Das Münster, 1. Jg., 1948, Heft 7/8, S. 245 f.
- SCHNELL 1950** – SCHNELL, HUGO: *Reichsabtei Ochsenhausen*, 2. Aufl., München 1950 (Kleiner Kirchenführer Nr. 304/305)
- SCHNELL 1951** – SCHNELL, HUGO: *Die Darstellung von „Mariä Himmelfahrt“ im süddeutschen Barock*, in: Das Münster, 4. Jg., 1951, Heft 1/2, S. 19–44
- SCHÖTTL 1928** – SCHÖTTL, JULIUS: *Die Wallfahrtskirche Violau und ihr Baumeister David Höbel von Augsburg*, Günzburg 1928
- SCHÖTTL 1934/35** – SCHÖTTL, JULIUS: *Franz Karl Schwertle und Johann Michael Fischer, zwei Dillinger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen, 47./48. Jg., 1934/35, S. 48–105
- SCHÖTTL 1950** – SCHÖTTL, JULIUS: *Die Wallfahrtskirche Violau*, Dillingen 1950
- SCHÖTTL 1959/61** – SCHÖTTL, JULIUS: *Das ehemalige Priesterseminar in Pfaffenhausen, ein Bau von Josef Schmuzer aus Wessobrunn (1683–1752)*, in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen, 61./63. Jg., 1959/61, S. 37–47
- SCHÖTTL 1961** – SCHÖTTL, JULIUS: *Ein Bau von Joseph Schmuzer in Pfaffenhausen (Bayerisch Schwaben) 1736–1749*, in: Das Münster, 14. Jg., 1961, Heft 9/10, S. 356–359
- SCHÖTTL 1985** – SCHÖTTL, JULIUS: *Die Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen*, 2. Auflage, Weißenhorn 1985 (Schwäbische Kunstdenkmale, Heft 11)
- SCHREIBER 1928** – SCHREIBER, CHRISTIAN (HG.): *Wallfahrten durchs deutsche Land. Eine Pilgerfahrt zu Deutschlands heiligen Stätten*, Berlin 1928
- SCHRÖDER 1912–32** – SCHRÖDER, ALFRED: *Das Bistum Augsburg historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 8, Augsburg 1912–32
- SCHRÖDER 1975** – SCHRÖDER, DETLEV: *Stadt Augsburg*, München 1975 (Historischer Atlas von Bayern, Teil Schwaben, Heft 19)
- SCHUBER 1990** – SCHUBER, MARIANNE (HG.): *Oberhauser Chronik*, Augsburg 1990
- SCHUSTER 1936** – SCHUSTER, MARIANNE: *Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko (1721–1788)*, München 1936
- SCHWALD 1926** – SCHWALD, FRIEDRICH: *Chronik von Osterbuch*, Ms., Osterbuch 1926

SCHWEERS 2002 – SCHWEERS, HANS F.: *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, Bd. 2, München 2002

SEIDA UND LANDENSBERG 1813 – SEIDA UND LANDENSBERG, FRANZ EUGEN FREIHERR VON: *Historisch Statistische Beschreibung aller Kirchen-, Schul-, Erziehungs- und Wohlthätigkeitsanstalten in Augsburg. Von ihrem Ursprunge an bis auf die neuesten Zeiten*, Bd. 1, Augsburg/ Leipzig 1813

SEIDA UND LANDENSBERG O. J. – SEIDA UND LANDENSBERG, FRANZ EUGEN FREIHERR VON: *Historisch-statistische Beschreibung aller Kirchen- Schule- Erziehungs- und Wohlthätigkeits-Anstalten in Augsburg. Von ihrem Ursprunge an bis auf die neuesten Zeiten*, Bd. 2, Augsburg/ Leipzig o. J.

SEIDA UND LANDENSBERG 1830 – SEIDA UND LANDENSBERG, FRANZ EUGEN JOSEPH VON: *Neuestes Taschenbuch von Augsburg. Oder. Topographisch-statistische Beschreibung der Stadt und ihrer Merkwürdigkeiten, mit Beziehung auf die ältern geschichtlichen Ereignisse; Ein Handbuch für Fremde und Einheimische*, Augsburg 1830

SEIDEL/ BAUR 1980 – SEIDEL, MAX/ BAUR, CHRISTIAN: *Süddeutsches Barock*, Stuttgart/ Zürich 1980

SEILER 1989 – SEILER, JOACHIM: *Das Augsburger Domkapitel vom Dreissigjährigen Krieg bis zur Säkularisation (1648–1802). Studien zur Geschichte seiner Verfassung und seiner Mitglieder*, St. Ottilien 1989 (Münchener Theologische Studien, Bd. 29)

SENSBURG O. J. – SENSBURG, WALDEMAR: *Kurze Geschichte der Wallfahrtskirche auf dem Kobel*, Augsburg o. J. (um 1902)

SESAR 1949/50 – SESAR, JULIUS: *Pfaffenhausen an der Mindel. Beiträge zur Ortsgeschichte des Marktes Pfaffenhausen und seiner Pflege*, in: Mittelschwäbische Tagespost, Mindelheim 1949/50

SESAR 1970 – SESAR, JULIUS: *Geschichte der Ur(-) und Großpfarrei St. Stephan Pfaffenhausen*, München 1970

SEUBERT 1878 – SEUBERT, ADOLF: *Allgemeines Künstlerlexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, Bd. 2, 2. Auflage, Stuttgart 1878

SIMON-SCHLAGBERGER 1983 – SIMON-SCHLAGBERGER, ADELHEID: *Johann Baptist Baader (1717–1780). Ein schwäbisch-bayerischer Maler zwischen Barock und Klassizismus*, Diss., Weißenhorn 1983

SOSSAU 1972 – SOSSAU, ALOIS VON: *200 Jahrfeier der St. Michaelskirche zu Oberbuch (Festschrift)*, Wertingen 1972

SPECHT 1917/18 – SPECHT, THOMAS: *Geschichte des ehemaligen Priesterseminars Pfaffenhausen (1734–1804)*, in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen, 30./31. Jg., 1917/18, S. 1–79

- SPRANDEL 1985** – SPRANDEL, PETER: *Ölbilder und Graphik des letzten Augsburger Akademiedirektors Joseph Anton Hueber (1737–1815)*, Magisterarbeit Ms., München 1985
- SPRANDEL 1994** – SPRANDEL, PETER: *Der Maler Johann Joseph Hueber im Dienste des Klosters Oberschönenfeld*, in: *Die Tat*, Heft 36, 1994, S. 177–200
- STADLER** – STADLER, JOHANN EVANGELIST: *Vollständiges Heiligen-Lexikon der Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen u. u. aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung*, Bde. 1–5, Augsburg 1858–82
- STANKOWSKI 1987** – STANKOWSKI, MARTIN: *Kunst im Unterallgäu von 1550 bis 1930*, in: Haisch, Hermann (Hg.): *Landkreis Unterallgäu*, Bd. 1, Mindelheim 1987, S. 295–318
- STANKOWSKI 1988** – STANKOWSKI, MARTIN: *Der Stilwandel des späten 18. Jahrhunderts in Schwaben*, in: *Ars Bavarica*, Bd. 53/54, 1988, S. 113–134
- STANKOWSKI 2003** – STANKOWSKI, MARTIN: *Land-Kloster – Kloster-Landschaft 1650–1800. Über das Bauen in Roggenburg und in Ost- und Oberschwaben*, Lindenberg 2003
- STEICHELE 1856** – STEICHELE, ANTON: *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*, Bd. 1, Augsburg 1856
- STEICHELE 1859** – STEICHELE, ANTON: *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*, Bd. 2, Augsburg 1859
- STEICHELE 1864** – STEICHELE, ANTON: *Das Bisthum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 2, Augsburg 1864
- STEICHELE 1883** – STEICHELE, ANTON: *Das Bisthum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 4, Augsburg 1883
- STEIGER 1927** – STEIGER, RUDOLF: *Theaterstätten in Augsburg*, in: *Das Stadttheater Augsburg. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen*, hg. von Max Herre, Augsburg 1927, S. 11–35
- STEIGER 1941** – STEIGER, HUGO: *Geschichte der Stadt Augsburg*, München/ Berlin 1941
- STEINHÄÜBER 1902** – STEINHÄÜBER, FRITZ: *Augsburg in kunstgeschichtlicher, baulicher und hygienischer Beziehung*, Augsburg 1902
- STETTEN 1765** – STETTEN, PAUL VON: *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Stadt Augsburg*, Augsburg 1765

- STETTEN 1779** – STETTEN, PAUL VON: *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg*, Bd. 1, Augsburg 1779
- STETTEN 1788** – STETTEN, PAUL VON: *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg*, 2. Theil oder Nachtrag, Augsburg 1788
- STETTEN 1788(A)** – STETTEN, PAUL VON: *Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg, nach ihrer Lage jetzigen Verfassung, Handlung und den zu solcher gehörenden Künsten und Gewerben auch ihren andern Merkwürdigkeiten*, Augsburg 1788
- STETTEN 1804** – STETTEN, MARKUS VON: *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Künste in Augsburg. Zweiter Brief*, in: Wieland, Christoph Martin (Hg.): *Der Neue Teutsche Merkur*, Bd. 2, 1804, 6. St., S. 111–152
- STETTEN 2009** – STETTEN, PAUL VON: *Selbstbiographie. Die Lebensbeschreibung des Patriziers und Stadtpflegers der Reichsstadt Augsburg (1731–1808)*, Bd. 1: Die Aufzeichnungen zu den Jahren 1731 bis 1792, bearb. von Barbara Rajkay und Ruth von Stetten, hg. von Helmut Gier (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Reihe 6: Reiseberichte und Selbstzeugnisse aus Bayerisch-Schwaben, Bd. 5.1), Augsburg 2009
- STRASSER 1926** – STRASSER, JOSEF: *Die Pfarr- und Wallfahrtskirche in Maria-Dorfen*, in: *Der Inn-Isengau*, 4. Jg., 1926, Heft 15, Nr. 2, S. 29–33
- STRABER 1994** – STRABER, JOSEF: *Januarius Zick (1730–1797). Gemälde, Graphik, Fresken*, Weißenhorn 1994
- SULZER 1771** – SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Frankfurt/ Leipzig 1771
- SURIUS** – SURIUS, LAURENTIUS: *Vita Sanctorum ex probatis authoribus*, Jan.–Dec., Bde. 1–6, Köln 1617/18
- THIEME/ BECKER** – THIEME, ULRICH/ BECKER, FELIX (HG.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bde. 1–37, Leipzig 1907–50
- TINTELNOT 1951** – TINTELNOT, HANS: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951
- TRAUCHBURG 2001** – TRAUCHBURG, GABRIELE VON: *Häuser und Gärten Augsburger Patrizier*, München/ Berlin 2001
- TRUGENHOFEN 1915** – *Die Deckenfresken in der Pfarrkirche zu Trugenhofen*, in: *Archiv für christliche Kunst*, Nr. 3, 1915, S. 79–82
- UNGEWITTER 1925** – UNGEWITTER, JOSEPH: *Die Pädagogische Stiftung Cassianeum in Donauwörth. Festschrift zum 50jährigen Gründungsjubiläum am 4. Juni 1925*, Donauwörth 1925
- VETTER 1920** – VETTER, AUGUST: *Die alten Augsburger Friedhöfe*, in: *Augsburger Rundschau*, 3. Jg., Nr. 5 (30.10.1920), S. 49 ff.

- VOGEL 1970** – VOGEL, RUDOLF: *Mindelheim*, München 1970 (Historischer Atlas von Bayern, Teil Schwaben, Heft 7)
- VOLLMAR 1998** – VOLLMAR, BERND: *Architectura Recreationis. Zur freskalen Ausstattung zweier unbekannter barocker Gartensäle in Augsburg*, in: Böning-Weis, Susanne/ Hemmeter, Karlheinz/ Langenstein, York (Hg.): *Monumental. Festschrift für Michael Petzet*, München 1998 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 100), S. 227–247
- WAGENSEIL 1788** – WAGENSEIL, CHRISTIAN, JAKOB: *Magazin von und für Schwaben*, Bd. 2, Memmingen 1788
- WALLENTA 2004** – WALLENTA, WOLFGANG: *Heilige Vorbilder. Die barocke Kapelle St. Ulrich*, in: Faatz/ Hölzle/ Merkl/ Merkl/ Rampp 2004, S. 13–18
- WEISSENBERGER 1968** – WEISSENBERGER, P. PAULUS: *Der Kirchenbau in Trugenhofen bei Dischingen in den Jahren 1774–1786*, in: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 27 (1968), S. 317–338
- WEKHRLIN 1780** – *Chronologen. Ein periodisches Werk von Wekhrlin*, Bd. 6, Frankfurt/ Leipzig 1780
- WELISCH 1901** – WELISCH, ERNST: *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko*, Augsburg 1901
- WERNER 1900** – WERNER, LORENZ: *Geschichte der Stadt Augsburg von der Zeit ihrer Gründung bis zur Wiederaufrichtung des deutschen Reichs*, Augsburg 1900
- WERNER 1901** – WERNER, LORENZ: *Drei schwäbische Maler*, in: *Augsburger Postzeitung*, Nr. 13–15, 1901, S. 100–103, 106–109, 115 f.
- WERNER 1977** – WERNER, ANTON: *Augsburger Häusergeschichte. Ein Beitrag zur Topographie Alt-Augsburgs*, Augsburg 1977
- WESSENBERG 1827** – WESSENBERG, IGNAZ HEINRICH: *Die christlichen Bilder ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes*, Konstanz 1827
- WESTENRIEDER 1783** – WESTENRIEDER, LORENZ: *Betrachtungen über unsere Kirchenzierden, in Rücksicht auf den Endzweck der Kunst*, in: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern*, Bd. I/1, München 1783, S. 179 ff.
- WIESENSTEIG 1990** – *Die Stiftskirche St. Cyriakus zu Wiesensteig*, 2. verbesserte Auflage, Ottobeuren 1990
- Wildmoser 1984/85** – WILDMOSER, RUDOLF: *Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke*, in zwei Teilen, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, 18. Jg., 1984, S. 257–340 und 19. Jg., 1985, S. 140–296

- WINCKELMANN 1756** – WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, zweyte vermehrte Auflage, Dresden/ Leipzig 1756
- WINCKELMANN 1952** – WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Briefe, Bd. 1: 1742–1759*, Berlin 1952
- WINCKELMANN 1969** – *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin/ Weimar 1969 (Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 5)
- WIRTH 1846** – WIRTH, JOHANN CHRISTIAN: *Augsburg wie es ist. Beschreibung aller Merkwürdigkeiten dieser altberühmten Stadt mit Bezug auf Kunst, Handel, Fabriken, Gewerbe*, Augsburg 1846
- WITZ 1876** – WITZ, FRIEDRICH AUGUST: *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg 1876
- WÖRNER 1973** – WÖRNER, HANS JAKOB: *Ehemaliger Landkreis Wertingen*, München 1973 (Bayer. Kunstdenkmale, hg. von Torsten Gebhard und Anton Röss, Bd. 33)
- WÖRNER 1979** – WÖRNER, HANS JAKOB: *Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland*, München/ Zürich 1979
- WOHLHAUPTER 1950** – WOHLHAUPTER, ALOIS: *Die Brüder Hans Adam und Joseph Dossenberger. Zwei Baumeister des schwäbischen Spätbarocks*, München 1950
- WOLFF 1858** – WOLFF, JOHANN BAPTIST: *Augsburger Wallfahrtsbuch zum Gebrauche bei den Wallfahrten nach Andechs und Grafrath, Kobel, Violau, Klimmach, Biberbach und Lechfeld*, Augsburg 1858
- ZENGERLE 1957** – ZENGERLE, MAX: *Ochsenhausen und sein Kloster. Aus seiner Geschichte und von der Kunst der ehemaligen Benediktiner-Abtei*, Ochsenhausen 1957
- ZENGERLE O. J.** – ZENGERLE, MAX: *St. Martin zu Biberach an der Riß und die alten Kapellen*, Biberach o. J.
- ZÖPF 1859** – ZÖPF, BERNHARD: *Kurze Geschichte der Wallfahrtskirche und Pfarrei Maria Dorfen*, Freysing 1859
- ZÖPF 1976** – ZÖPF, BERNHARD: *Geschichte des Marktes Dorfen und der Wallfahrt Maria Dorfen sowie Beschreibung der Pfarreien Oberdorfen und Maria Dorfen*, in: Beschreibung des Königlichen Landgerichts Erding. Faksimiledruck der 4 einzigen Ausgaben vom Jahre 1855 und 1856. Mit Vorbemerkungen von Ardeo von Hertingau, Erding 1976
- ZOEPL 1934–39** – ZOEPL, FRIEDRICH: *Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 9, Augsburg 1934–39

JOHANN JOSEPH HUBER
(1737–1815)

**DAS WERK DES AUGSBURGER FRESKANTEN
UND LETZTEN AKADEMIEDIREKTORS**

WERKKATALOG

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Marika Menath-Brosch
aus München

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Korreferent: Prof. Dr. Andrea Gottdang
Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 2009

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	3
I. Katalog der Fresken (F).....	6
1.1 Gesicherte Werke.....	6
F I Augsburg, Maximilianstraße 48.....	6
F II Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus.....	13
F III Denklingen, kath. Pfarrkirche St. Michael.....	21
F IV Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael.....	31
F V Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt.....	42
F VI Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich.....	53
F VII Unterdießen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus.....	62
F VIII Wiesensteig, kath. Stadtpfarrkirche St. Cyriakus.....	75
F IX Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus.....	81
F X Trugenhofen, kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard.....	88
F XI Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan.....	98
F XII Duttenstein, Schloss Duttenstein.....	107
F XIII Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei.....	115
F XIIIa Bibliothek.....	117
F XIIIb Kapitelsaal.....	123
F XIIIc Armarium.....	126
F XIV Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg.....	129
F XV Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen.....	148
F XVI Wiedergeltingen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus.....	155
F XVII Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius.....	162
F XVIII Täfertingen, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt.....	174
F XIX Stockheim, kath. Pfarrkirche St. Michael.....	182
F XX Schlipsheim, kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino.....	187
F XXI Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto.....	196
F XXII Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan.....	201
F XXIII Schwabbruck, kath. Pfarrkirche St. Walburga.....	211
F XXIV Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus.....	226
F XXV Augsburg, kath. Spitalkirche.....	233
F XXVI Baindlkirch, kath. Pfarrkirche St. Martin.....	238
1.2 Zerstörte, verlorene und unbekannte Werke (Fv).....	251
Fv I Augsburg, Kapelle des kath. Armenhauses.....	251
Fv II Augsburg, fürstbischöfliche Hofkapelle St. Lambrecht.....	252
Fv III Haberskirche, kath. Kirche St. Petrus und Paulus.....	253
Fv IV Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael.....	254
Fv V Pfaffenhausen, ehem. Priesterseminar.....	266
Fv VI Augsburg, kath. Kollegiatstiftskirche St. Moritz.....	267
Fv VII Öffingen, ehem. Franziskanerhospiz, Kirche.....	268
Fv VIII Augsburg, Theater am Lauterlech.....	269
Fv IX Dorfen, Priesterseminar, St. Peters-Kapelle.....	271
Fv X Augsburg, Karolinenstraße 28.....	273
Fv XI Augsburg, Reichsstädtische Kunstakademie.....	274
Fv XII Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Kapitelgang.....	281
Fv XIII Augsburg, Gasthof zu den drei Mohren.....	282
Fv XIV Augsburg, Ludwigstraße 15.....	283

Fv XV	Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul.....	287
Fv XVI	Donauwörth, ehem. Benediktinerkloster, Refektorium.....	292
1.3	Fassadenmalerei (FvF).....	293
FvF I	Augsburg, Brodkmarkt.....	293
FvF II	Augsburg, Karolinenstraße 28.....	293
FvF III	Augsburg, Obstmarkt 1.....	294
FvF IV	Augsburg, Karolinenstraße 41.....	299
1.4	Zugeschriebene Werke (Fz).....	300
Fz I	Augsburg, Schießgrabenstraße 20.....	300
Fz II	Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg, Benediktuskapelle.....	307
Fz III	Augsburg, Maximilianstraße 48, ehem. Hauskapelle.....	309
1.5	Geplante, unausgeführte Werke (Fu).....	315
II.	Katalog der Ölskizzen (ÖS).....	316
2.1	Gesicherte Werke.....	316
2.1.1	Ölskizzen für Fresken (ÖS-F).....	316
2.1.2	Ölskizzen für Altarbilder (ÖS-G).....	329
2.2	Zugeschriebene Werke (ÖS-Gz).....	333
2.3	Verschollene und zerstörte Werke (ÖSv).....	335
III.	Katalog der Ölgemälde (G).....	337
3.1	Gesicherte Werke.....	337
3.1.1	Gesicherte Werke auf Leinwand (G).....	337
3.1.2	Gesicherte Werke auf Kupfer (GK).....	412
3.2	Zugeschriebene Werke (Gz).....	417
3.3	Verschollene und zerstörte Werke (Gv).....	437
3.3.1	Verschollene und zerstörte, datierte Werke (Gv).....	437
3.3.2	Verschollene und zerstörte, undatierte Werke (Gvu).....	452
3.4	Abzuschreibende Werke (Ga).....	455
IV.	Katalog der Zeichnungen (Z).....	461
4.1	Gesicherte Werke (Z).....	461
4.2	Zugeschriebene Werke (Zz).....	468
4.3	Verschollene und unbekannte Werke (Zv).....	470
V.	Katalog der Druckgraphik (D).....	471
5.1	Gesicherte Werke (D).....	471
5.2	Reproduktionsgraphik nach Werken Hubers (Dn).....	475
5.2.1	Datierte Reproduktionsgraphik (Dn).....	475
5.2.2	Undatierte Reproduktionsgraphik (Dnu).....	479
5.3	Fälschlich zugeschriebene Druckgraphik (Da).....	491
5.4	Verschollene, zerstörte und unbekannte Druckgraphik (Dv).....	495
Anhang	496
Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Fresken	497
Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Ölgemälde	498
Topographische Karte	503

Vorbemerkung

Der vorliegende Katalog des Gesamtœuvres des Augsburger Akademiedirektors Johann Joseph Huber ist gattungsspezifisch und innerhalb der Gattungen chronologisch geordnet.

GLIEDERUNG

Die Fresken (F), Ölskizzen (ÖS), Ölgemälde (G), Zeichnungen (Z) und Druckgraphiken (D) sind in folgende Gruppen eingeteilt.

GESICHERTE WERKE (F, G, ÖS, Z, D): Werke, die durch eigenhändige Signatur sowie durch urkundliches Material für Huber gesichert sind. Innerhalb der Gruppe der Ölskizzen erfolgt eine Trennung nach Entwürfen für Fresken (ÖS-F) sowie nach Ölgemälden (ÖS-G). Von den Ölgemälden auf Leinwand (G) sind jene auf Kupfer getrennt (GK). Neben den eigenen Kupferstichen bilden die Reproduktionsgraphiken nach Werken Hubers eine eigenständige Gruppe, wobei zwischen den datierten (Dn) und undatierten (Dnu) unterschieden ist.

ZUGESCHRIEBENE WERKE (Fz, ÖS-Gz, Gz, Zz): Werke, die durch Stilvergleich Huber zugeschrieben werden.

ZERSTÖRTE, VERLORENE UND VERSCHOLLENE WERKE (Fv, ÖSv, Gv, Zv, Dv): Werke, die zerstört wurden, verloren oder verschollen sind. Von den zerstörten Fresken sind die Augsburger Fassadenfresken in einer eigenen Gruppe zusammengefasst (FvF). Die Werkgruppe der Ölgemälde ist nach datierten (Gv) und undatierten (Gvu) Werken gegliedert.

ABZUSCHREIBENDE WERKE (Ga, Da): Werke, deren Zuschreibung zweifelhaft und fraglich ist.

UNAUSGEFÜHRTE, GEPLANTE WERKE (Fu): Insbesondere Fresken, deren Ausführung nicht realisiert wurde.

WERKKATALOG FRESKEN

Der Katalog der Fresken ist nach folgendem Schema geordnet. In den Angaben zum Objekt werden die Bestimmung des Bauwerks und die administrative Zugehörigkeit sowie der rechtliche Status zur Zeit der Ausmalung aufgeführt.

PATROZINIUM: Im Hinblick auf die Ikonographie ist bei Kirchen die Nennung des Patroziniums respektive des Weihetitels relevant.

BAUWERK: Summarische Angaben über Baugeschichte und Raumform.

AUFTRAGGEBER: Nennung des Auftraggebers, der durch Wappen, historische Belege oder auch durch seine Rechtsposition bestimmt ist. Sofern bekannt, Angabe der für die Erteilung und Durchführung des Auftrages verantwortliche Person.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signaturen oder schriftliche Belege, die die Eigenhändigkeit sowie die Entstehungszeit dokumentieren.

ENTWURF: Entwurfszeichnungen und Ölskizzen werden mit Maß- und Standortangaben genannt.

BEFUND: Beschreibung des Trägers der Malerei und der Form der Rahmung. Die Angaben zur Maltechnik sind summarisch. Fresko steht für Kalkfarbmalerie *al fresco* auf Putz gemalt. Secco aufmalungen im Fresko, wie sie in der Zeit üblich waren, sind nicht eigens angeführt. Auf Maßangaben wird verzichtet.

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Den Angaben zum Erhaltungszustand liegt der Befund bei der fotografischen Aufnahme und Bearbeitung zugrunde. Dagegen basieren die Angaben zu Restaurierungen auf der Auswertung der Objektakte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege (BLfD) sowie Dokumenten in den Pfarrarchiven.

BESCHREIBUNG/ IKONOGRAPHIE: In der Beschreibung der Deckenbilder wird versucht, jedes Fresko in seiner Gestaltung und Erscheinung zu erfassen. Die Beschreibungen enthalten bereits die ikonographische Benennung der Figuren und Szenen; speziell ikonographische Erläuterungen sind von der Beschreibung getrennt.

QUELLEN: Die Quellen zu jedem Werk sind durch den Verweis auf den Fundort angegeben. In ihrem Wortlaut sind diese im Quellenanhang zitiert.

LITERATUR: Die Literatur zu jedem Werk ist jeweils am Schluss aufgeführt und wird meist in Abkürzungen zitiert. Die vollständigen Titel finden sich in der Bibliographie. Die Literatur zu den einzelnen Werken beansprucht keine absolute Vollständigkeit.

FOTOGRAFISCHE DOKUMENTATION (BILDTAFLN): Hierbei wurde angestrebt, jedes von der Hand Hubers stammende Decken- und Wandbild fotografisch zu dokumentieren.

PLANSKIZZEN: Neben der deskriptiven und fotografischen Erfassung der Fresken, Erläuterung des Bestandes durch Planskizzen mit Grundriss und Wiedergabe der Lage der Bilder im Innenraum. Sofern nicht anders vermerkt, zeichnete die Verfasserin die schematischen Planskizzen mit adäquater Vereinfachung von Details.

WERKKATALOGE DER ÖLSKIZZEN, ÖLGEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND DRUCKGRAPHIK

Der Bildtitel wird durch die Angabe der Technik und Maße, wobei Höhe vor Breite angegeben ist, ergänzt. Fehlen Hinweise auf Technik oder Maße, so sind diese nicht bekannt. Die Altarblätter entzogen sich teilweise aufgrund ihres Hängungsortes in den Altaraufbauten der Maßaufnahme.

STANDORT: Bei öffentlichem Besitz wurde das jeweilige Museum oder die Sammlung mit Inventarnummer sowie bei Altarbildern die Kirche und der jeweilige Altar als Standort angegeben. Bei den verschollenen und zerstörten Werken oder Werken, deren aktueller Standort nicht bekannt ist, wurde der letztbekannte Standort angegeben.

EIGENHÄNDIGKEIT: Unter Bezeichnung ist die eigenhändige Signatur und gegebenenfalls Datierung zu verstehen. Fehlen entsprechende Angaben, so sind die Werke unbezeichnet. Sofern die Werke nicht datiert sind, wurde aufgrund stilistischer Kriterien, die auf den datierten Werken beruhen, versucht, eine Systematisierung zu schaffen. Undatierte Arbeiten, die sich zeitlich nicht einordnen lassen, sind in einem gesonderten Kapitel aufgeführt.

RESTAURIERUNGEN: Sofern bekannt Angaben zu Restaurierungen.

TEXT: Der Katalogtext gibt eine Kurzbeschreibung des Dargestellten, welcher sich Verweise auf weitere Werke Hubers sowie auf bestimmte Vorbilder anschließen. Diese wird bei Bedarf durch ikonographische Hinweise ergänzt.

QUELLEN: Quellenangaben beschränken sich überwiegend auf die Altarblätter in Kirchen, in denen Huber auch freskierte.

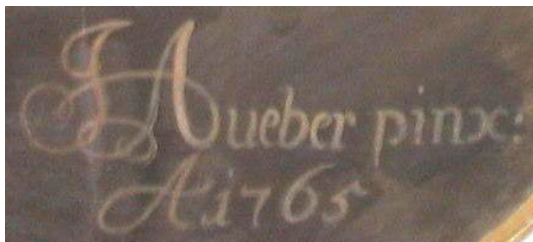
LITERATUR: Die Literatur zu den einzelnen Werken beansprucht keine absolute Vollständigkeit. Bei fotografisch überlieferten oder verschollenen Werken sind die ermittelten Daten vermerkt.

BILDNACHWEIS: Sofern nicht anders vermerkt, wurden die abgebildeten Fotografien von der Verfasserin vom Original erstellt.

Signaturen (Fresken)

Huber signierte stets mit seinem Nachnamen, wobei die Initialen JAH miteinander verschlungen sind (ligiert). Die Vornamen sind nie hinzugefügt, weder abgekürzt noch voll ausgeschrieben. Die Signaturen des freskalen Frühwerks bis einschließlich der Werke der 1770er Jahre zeichnen sich durch eine Schreibweise des Namens mit „ue“ (*Hueber*) aus. Spätestens ab der Freskierung in Pfaffenhausen (1782) setzt sich die Namensschreibung ohne „e“ (*Huber*) durch.

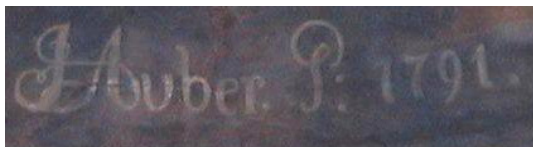
Am häufigsten ist die Signatur des ligierten Namens in Kombination mit dem Kürzel „Pinx:[it]“ oder „P.[inxit]“, wobei im Frühwerk „Pinx.“, vereinzelt auch ausgeschrieben „Pinxit“, dominiert und im Haupt- und Spätwerk ausschließlich „P.“ vorkommt. Eine Ausnahme bildet der Zusatz von „inv.[enit] et pinx.[it]“ (in Denklingen, Baidlkirch). In ganz wenigen Fällen verwendet Huber bei repräsentativen Aufträgen den Zusatz „August.[anus]“, der auf Augsburg (lat. Augusta) als seine Heimatstadt verweist (in Pfaffenhausen, Ochsenhausen). Datumsangaben ergänzen die Signaturen des Frühwerks nur vereinzelt, sind jedoch ab 1791, mit der Ausnahme Schlipshausen, konstant anzutreffen. Lediglich in seinem letzten freskalen Werk in Baidlkirch signiert Huber mit „J A H (ligiert) uber / Acad: Direct: Augusta / inv: et pinxit 1810.“ und verweist auf seine Stellung als katholischer Direktor der Augsburger Stadtakademie. Als Kürzungszeichen verwendet Huber den Doppelpunkt bzw. Punkt. Hubers Signaturen sind meist relativ groß und auffällig, häufig in Schwarz.



Deubach (F II)



Wiesensteig (F VIII)



Täferlingen (F XVIII)



Dorfen (F XV)



Denklingen (F III)



Ochsenhausen, Bibliothek (F XIIIa)



Baidlkirch (F XXVI)

I. Katalog der Fresken

1.1 Gesicherte Werke

F I Augsburg, Maximilianstraße 48

Ehemals Obere Maximilianstraße B 17

BAUWERK: Bürgerhaus, im Kern wohl 16./ 17. Jh., urspr. zwei getrennte Gebäude. Fassade Ende 19. Jh. erneuert. – Bei dem Gebäude handelt es sich um ein traufseitiges, viergeschossiges Patrizierhaus zu neun Fensterachsen. Die Fassade wird durch ein korbbogiges Portal, von kannelierten Pilastern und Gesims gerahmt, sowie durch zwei Flacherker¹ gegliedert. Eine tonnengewölbte, vierjochige Durchfahrt (wohl 16. Jh.) führt in eine dreiflügelige Innenhofanlage. Eine reich gegliederte, fünfteilige Arkadenrückwand (Westseite) von Elias Holl bildet die Abtrennung zum dahinter liegenden Garten.² – Das Treppenhaus – im rückwärtigen Gebäudeteil, im nördlichen Anschluss an das letzte Torhallenjoch gelegen – mit umlaufender, dreiläufiger Podesttreppe ist eine der „wenigen erhaltenen, ehemals typischen repräsentativen Anlagen der Augsburger Bürgerhäuser“³. Den oberen Abschluss dieser großzügigen und prächtigen Anlage bildet das Deckenbild von Huber.

AUFTRAGGEBER: Seit 1709 war das Anwesen im Besitz des Heinrich Maurmann, Rats- und Handelsmann. Im März des Jahres 1768 verkauften Joseph von Kuen und Agatha Dorothea von Ruffin an Benedikt Adam Liebert von Liebenhofen und Bernhard Franz Ducrue. Letzterer übergab noch im gleichen Jahr das Wohnhaus mit Garten an den Bankier Ignatz Ducrue.⁴

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur links unten, am Fuße des aus dem Wasser ragenden Hügels: „J A H (ligiert) uber pinxit A 1764.“ in Rot.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: quadratische Flachdecke mit abgerundeten Ecken

Rahmen: umlaufendes, profiliertes Stuckgesims

Technik: Fresko; polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Das Dach des Hauses war über einen längeren Zeitraum schadhaft, so dass die Malerei durch eindringendes Wasser stark beschädigt wurde. 1934 Restaurierung durch Prof. Otto Michael Schmitt und Emil

¹ Die Flacherker erstrecken sich in der Obergeschosszone der 2. und 8. Fensterachse.

² Vgl. BREUER 1958, S. 88. – DEHIO 1989, S. 130. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 312.

³ BLfD, Objektakt Augsburg Maximilianstraße 48, Schreiben vom 3. Mai 1995.

⁴ Vgl. ALLWANG 1937, S. 38. – WERNER 1977, S. 179 f. – Unter den Hausbesitzern seit dem 15. Jh. sind u. a. Hieronymus II. Fugger (1584–1633) und dessen Sohn Leopold (1620–1662) verzeichnet.

Esche. 1970 Restaurierung durch Bernhard Kellhammer.⁵ 1994 zeigten sich neuerliche Wasserschäden.⁶ 2005 letzte Restaurierung des Deckenbildes durch Kirchenmaler Binapfl, Augsburg-Friedberg. – Das Fresko ist stark restauriert und großflächig übermalt. Alte, aufgehellte Rissretuschen wirken störend und beeinträchtigen die Gesamterscheinung.

BESCHREIBUNG

A STURZ DES PHAËTON UND VERWANDLUNG DER HELIADEN

Die quadratische Deckenfläche wird von einem runden Bildfeld, welches durch einen gemalten Gesimsring mit Bilderrahmen abgegrenzt wird, dominiert. In den Zwickelflächen illusionistische Architekturmalerei in Form von mächtigen Volutenkonsolen, auf welchen der Kuppelring ruht. Die plastisch gestalteten Eckkonsolen werden durch geflügelte Puttenköpfchen verziert. Direkt auf dem Kuppelfuß liegt ein goldener, von einer Laubranke umwundener Profilrahmen. Die mythologische Darstellung ist über der nördlichen Schmalseite aufgebaut und einansichtig, tafelbildartig konzipiert. Dagegen ist die Scheinarchitektur zentralperspektivisch gestaltet.

Phoebus Apollo gewährte Phaëton – zum Beweis seiner Vaterschaft – den Wunsch den Sonnenwagen lenken zu dürfen. Doch verlor Phaëton die Kontrolle und entfachte dadurch einen Weltenbrand. Darüber gerieten Neptun und Tellus, die Göttin der Erde, in Zorn und forderten Jupiter zum Einschreiten auf. Jupiter schleudert durch einen Blitz Phaëton vom Himmel in den Fluss Eridanus. An seinem Grab beklagen seine Schwestern, die Heliaden, Phaëtons Los. Dabei verwandeln sie sich in Pappeln und ihre Tränen gerinnen zu Bernstein.

Oberhalb des Bildzentrums ist der Moment kurz vor dem Sturz Phaëtons dargestellt. Am Himmel erscheint Phaëton mit dem Sonnenwagen in der Ferne. Er hat die Kontrolle über die Pferde des Sonnenwagens verloren, die Zügel sind gerissen und die Tiere bäumen sich wild auf. Der Wagen geriet aus der Sonnenbahn, Erde und Himmel wurden in Brand gesteckt. Der feuerrot verfärbte Himmel verweist auf das Unglück dieses vermessen Vorhabens. Auf Phaëton weist der Dreizack Neptuns, der am Flussufer sitzt, den Blick zu ihm gen Himmel gerichtet wie auch Apollo, der als Rückenfigur zu seinen Füßen sitzt. In Neptuns Rücken lagern zwei nackte Gestalten, darin sind vermutlich der Flussgott Eridanus und Tellus zu erkennen. Hoch über Neptun erscheint Jupiter als mächtige Rückenfigur. Auf seinem Adler und dunkler, rotbrauner Wolke sitzend, hält er in seiner erhobenen Rechten das Blitzbündel, mit welchem er auf Phaëton zielt, um der Katastrophe ein Ende zu bereiten. Am rechten Bildrand sind auf einer begrastem Uferanhöhe im Vordergrund zwei Heliaden dargestellt. Am Grab des Bruders über dessen Tod klagend, verwandeln sie sich in Pappeln. Ihre ausgestreckten, abgespreizten Finger sowie die Haare sind bereits zu Pappelästen und -blättern geworden. Ihre mit Trauer erfüllten Blicke sind nach oben in den Himmel gerichtet, dort wo sich das Unglück des Bruders ereignet. Im Wasser des Eridanus vor ihnen spielen zwei Putten mit Pappelästen. Zwischen den beiden Uferseiten schlängelt sich der Fluss in die Bildtiefe, wo der Blick auf eine Berglandschaft am Horizont fällt.

Die Scheinarchitektur in den Zwickelflächen ist in violetter Grisaillemalerei gestaltet. Die mythologische Szene dominieren Rot- und Brauntöne des brandrot gefärbten Himmels. Das kühle Blau von Himmelsdurchblicken, des Wassers und des

⁵ Signatur innerhalb des umlaufenden Gesimsrings, links oben: „Wiederhergestellt 1934 Otto M. Schmitt u. E. Esche“. Eine weitere Signatur unterhalb der oben genannten, im äußeren Gesimsring: „Restauriert 1970. Bernh. Kellhammer“.

⁶ Vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 312.

Neptungewandes sowie die Grüntöne der Landschaftsdarstellung bilden farbige Akzente.

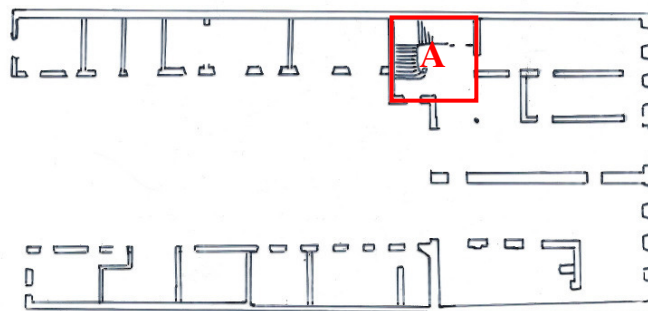
IKONOGRAPHIE: Die ausführlichsten Schilderungen finden sich in Ovids *Metamorphosen* (I, 750–II, 400), die gegen 8. n. Chr. vollendet waren, sowie in den Gesängen des Nonnos von Panopolis (um 471 n. Chr., Gesang 38, 90–434).

Phaëton, der „göttlich leuchtende“, ist der Sohn des Helios (lat. Sol) und der Okeanode Klymene. Phaëtons Freund Epaphos, Sohn des Zeus, bezweifelt dessen göttliche Abstammung. Um diesem seine Herkunft zu beweisen, tritt Phaëton vor seinen Vater im Sonnenpalast und bittet ihn, einen Tag lang den Sonnenwagen lenken zu dürfen, nachdem dieser versprochen hatte, ihm jeden Wunsch zu erfüllen, um zu beweisen, dass er sein Vater sei. Helios stimmt zunächst nicht zu, da die Gefahren für einen unerfahrenen Lenker zu groß seien. Der Wagen könne aus der Bahn geraten, wenn die Pferde nicht richtig beherrscht werden. Phaëton besteht jedoch weiterhin auf seine Bitte, die ihm schließlich gewährt wird. Die vier Heroen bringen die Rosse herbei, die der Morgenstern anspannt. Bevor Phaëton seine schicksalhafte Fahrt beginnt, beschwört ihn Helios nochmals, sein Vorhaben aufzugeben. Dieser lässt sich aber davon nicht abbringen und beginnt seine Fahrt. Schon bald gerät der Wagen aus der gewohnten Bahn. Als Phaëton den Skorpion erblickt, lässt er vor Schreck die Zügel fallen, was die vier Pferde antreibt, ihre Fahrt zu beschleunigen. Der Wagen gerät zu nahe an die Erde und entfacht dort einen Weltenbrand. Tellus, die Erde, fleht Jupiter an, dem Chaos Einhalt zu gebieten. Daraufhin schleudert der Göttervater einen Blitz auf den jungen Wagenlenker, der aus dem Wagen fällt und in den Fluss Eridanos zu Tode stürzt. Seine klagenden Schwestern, die Heliaden, verwandeln sich am Flussufer aus Trauer in Schwarzpappeln, ihre Tränen zu Bernstein (Ovid, *Metamorphosen* II, 344–66).

BILDDOKUMENTATION: Carl Nicolai, Sturz des Phaëton und Verwandlung der Heliaden, um 1937, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 69 x 69 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 25187. – SW-Aufnahmen, 1937, Aufnahmen Dr. Lieb, Phot. Max. Mus. Nr. V. F. 1059, 1058, 1061, 1064. – BLfD, Bildarchiv, Augsburg Maximilianstraße 48, vor 1994, Aufnahme BLfD Sowieja, Neg. Nr. 92 09 05 / 9.

QUELLEN: BLfD, Objektakt Augsburg Maximilianstraße 48.

LITERATUR: *Alt-Augsburger Deckenfresko entsteht wieder*, in: Neue Nationalzeitung, Nr. 60 vom 13.3.1934. – ALLWANG 1937, S. 37 f. – BREUER 1958, S. 88. – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1959, S. 94. – *Augsburger Allgemeine*, 26./119. Jg., Nr. 289 vom 15.12.1970, S. 14. – WERNER 1977, S. 179. – DEHIO 1989, S. 130. – DEWIEL 1990, S. 301. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 312, Abb. S. 313. – MENATH-BROSCH 2012.



AUGSBURG, MAXIMILIANSTRASSE 48 – GRUNDRISS



CARL NICOLAI, STURZ DES PHAËTON UND VERWANDLUNG DER HELIADEN, UM 1937, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 69 X 69 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25187

FI AUGSBURG, MAXIMILIANSTRASSE 48 – BILDTAFELN



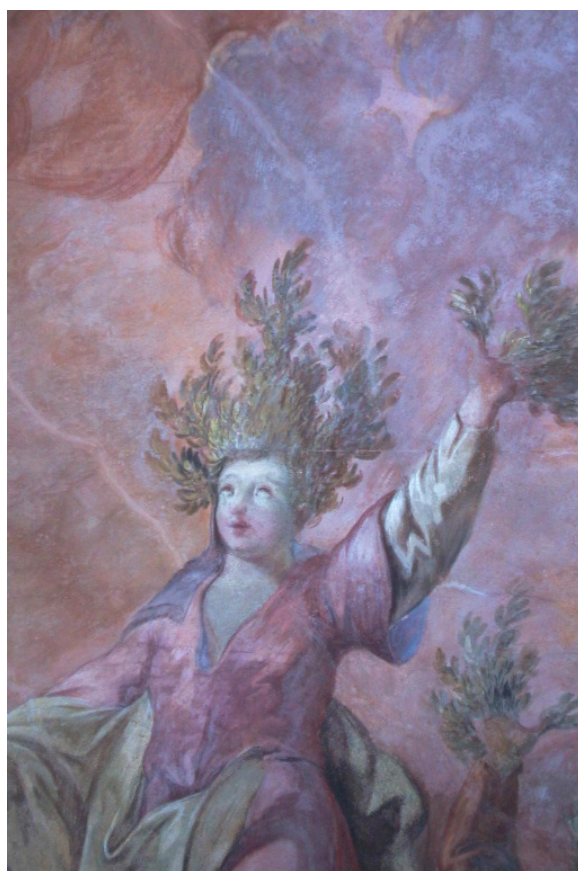
A STURZ DES PHAËTON UND VERWANDLUNG DER HELIADEN, VOR 1994 (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN)



A STURZ DES PHAËTON UND VERWANDLUNG DER HELIADEN, DETAIL



A STURZ DES PHAËTON UND VERWANDLUNG DER HELIADEN, DETAIL



A STURZ DES PHAËTON UND VERWANDLUNG
DER HELIADEN, DETAILS

F II Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus

Kath. Filialkirche der Pfarrei Willishausen, Gde. Gessertshausen, Lkr. Augsburg, Diözese Augsburg; ehem. Kapelle des 1837 abgebrochenen Schlosses der Freiherren Zech von Deubach

PATROZINIUM: St. Gallus

BAUWERK: Langhaus im Kern romanisch (2. Hälfte 12. Jh.). Ende des 15. Jh. Neubau des Chores und Erhöhung des Langhauses. In 1570er Jahren Erneuerung durch Hans Langenauer. Im frühen 17. Jh. Bau des Westturmes und Wölbung des Chores. 1684 Umbau der Schlosskirche. 1765/66 qualitätvolle Rokokoausstattung durch Gebrüder Ignaz Wilhelm und Placidus Verhelst (Altäre, Kanzel) und Johann Joseph Huber (Fresken und Altarbilder)⁷. – Einschiffiges Langhaus zu zwei Fensterachsen mit Flachdecke über Voute und Stabgesims. Wandgliederung durch Rundbogenfenster nach Süden (Dorfseite) sowie Rechteckfenster nach Norden (ehem. Schlossseite). Im Westen flach einschwingende Empore über Rundbogentüre in tiefer Stichbogenleibung. Über halbrundem Chorbogen schließt sich ein zweiachsiger, dreiseitig geschlossener Chor mit Stichkappentonne an. An der Südseite stumpfe Spitzbogenfenster, an der Nordwand zwei rechteckige Oratoriumsöffnungen sowie Stichbogentüre zur Sakristei. Quadratischer Westturm mit Oktogon und Zwiebelhaube.⁸

AUFTRAGGEBER: Über Chorbogen gemalte Rocaillekartusche mit Wappen der Freiherren Zech von Deubach mit Adelskrone und Blumengirlanden.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in A, mitte unten: „J A H (*ligiert*) ueber pinx: A. 1765.“. Hierbei handelt es sich um die früheste Arbeit außerhalb der Augsburger Stadtmauern.⁹

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, A1–4 Flachdecke, B Stichkappentonne, C Emporenuntersicht, EB1–4 Emporenbrüstung

Rahmen: A stuckierter, reich geschwungener Profilrahmen, mit kielbogenförmigen Ausschwüngen an den Langseiten und daran anschließenden Dreipassformen an den Schmalseiten, innere Profilleiste vergoldet; A1–4 stuckierte Vierpassrahmen mit innerer Goldleiste; EB1–4 gemalte, ovale Rundstabrahmen

Technik: Fresko; A, A1–4, B, C und EB1–4 polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1904, 1950, 1970/71.¹⁰ 1996/97 Sicherung und Restaurierung der Deckenfresken und der Stuckdecke durch die Firmen Kugelmann und Binapfl.¹¹ – Guter Erhaltungszustand, mit Ausnahme von kleinen, aufgehellten Retuschen.

⁷ Huber schuf das Hochaltarblatt, die hll. Gallus und Michael und die Heilige Dreifaltigkeit, und zwei Seitenaltarblätter, hl. Antonius von Padua und hl. Aloysius von Gonzaga, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke G4–G6.

⁸ Vgl. GRIMM 1859, S. 326 ff. – NEU/ OTTEN 1970, S. 70 f. – DEHIO 1989, S. 234. – METZGER/ HEIB/ KRANZ 2005, S. 92.

⁹ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 70 f.

¹⁰ Vgl. Ebenda.

¹¹ Vgl. BLfD, Objektakt Deubach St. Gallus.

BESCHREIBUNG

A VISION DES HL. GALLUS

Das vielfach ein- und ausschwingende Fresko, das sich über die gesamte Länge des Langhauses erstreckt, ist über der östlichen Schmalseite aufgebaut. Das untere Bilddrittel wird von einer Landschaftsszenerie, welche von schroffem Terrain im Vordergrund und Hügellandschaft mit Bergpanorama am Horizont gebildet wird, eingenommen. Darin kniet im Bildzentrum der hl. Gallus mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Antlitz auf einem Stein. Er ist mit dem Mönchsgewand der Benediktiner gekleidet, sein Haupt ist nimbiert. Seitlich zu Füßen des Heiligen lagert ein Bär auf Holzbalken. Im Vordergrund sitzt ein Putto mit Abtsstab im Schoß. Links im Hintergrund ist das ehem. Schloss Deubach mit Kapelle, Zehntstadel und Amtshaus in die Landschaft eingebettet. In der oberen Hälfte der zweigeteilten Komposition erscheint in einer Wolkenglorie das von zwei Engeln getragene Kreuz Christi, als mächtiges Zeichen des Sieges. Am Querbalken tummeln sich zwei Putten sowie am oberen Bildrand geflügelte Puttenköpfchen. Während die Gallusszene tafelbildartig angelegt ist, wird die Himmelszone von starker Untersicht und Verkürzungen geprägt. Die irdische Zone wird von einer Grün-Braun-Tonigkeit mit gedämpften Farbakzenten in dunklem Graublau und zartem, hellem Rot beherrscht. Dagegen ist die Himmelsszone von klarer Buntfarbigkeit geprägt. Die Wolkendecke ist von hellem Ockergelb über Rosa und dunklem Violett bis zu Dunkelbraun vor hellblauem Himmel abgeschattiert. Die englischen Draperien sind die Träger der Buntfarben, wie kühles Blau, Goldgelb und Orangerot. Die Szene wird von links oben beleuchtet, den hellsten Punkt der Darstellung bildet das Bildzentrum, die Bildzonen verbindende Wolkensäule mit der Engelgruppe am Kreuzstamm.

A1–4 VIER EVANGELISTEN

Die vier Evangelisten sind als Halbfiguren mit Nimben und Evangelienbüchern in stuckierten Vierpassfeldern, das Hauptdeckenbild des Langhauses flankierend, dargestellt. Die Evangelistensymbole fungieren als Buchkonsolen. Die jeweils an den Schmalseiten gegenüberliegenden Evangelisten sind zur Mitte hin einander zugewandt.

- A1 – NO Matthäus mit Engel
- A2 – NW Johannes mit Adler
- A3 – SW Markus mit Löwe
- A4 – SO Lukas mit Stier

B TAUBE DES HEILIGEN GEISTES

Die einansichtige, rahmenlose Darstellung der Heiliggeisttaube ist über den Scheitel der Stichkappentonne gebreitet und über der östlichen Seite aufgebaut. Die mit ausgebreiteten Flügeln schwebende Taube bildet das Zentrum, welches von einer strahlenförmigen Gloriole hinterfangen wird. Dieser Strahlenglorie sind in einer Dreieckskomposition geflügelte Engelsköpfchen auf dunklen, kreisförmig ausschwingenden Wolkenbänken vorgelagert. Der rosa und hellblau leuchtende Mittelpunkt wird von unten durch ockerbraune sowie von oben durch gräulich-violette Wolken gerahmt.

C SINGENDE PUTTEN AUF WOLKEN

Die einansichtige Wolkenszenerie mit zwei Putten ist im Zentrum der Emporenuntersicht verortet, über der östlichen Seite aufgebaut und beim Betreten der Kirche zu sehen. Auf einer voluminösen, konkav aufgeblähten, braunocker-olivgrün abgeschattierten Wolkenbank sitzen zwei geflügelte Putten vor hellblauem Himmel. Beide

sind auf ein Blatt mit der Inschrift „*CANTABO DOMINO*“, das der rechte Putto in seiner Linken hält, konzentriert. Ihre blauen und gelborangefarbenen Draperien wehen sanft im Wind. Den oberen Abschluss dieses Engelskonzerts bildet eine gelbocker getönte, halbrund schließende Wolke.

In der rahmenlosen Darstellung ist dieses Fresko jenem mit der Heiliggeisttaube im Chor (B) verwandt.

EB1–4 VIER KIRCHENVÄTER

Darstellung der vier Kirchenväter als Brustbilder mit Nimben und Attributen in hochovalen Bildfeldern mit gemalten Profilrahmen. Die Kirchenväter sind mit der linken Schulter nach vorne, leicht schräg zum Betrachter geneigt und blicken zur Raummitte. Dabei haben Hieronymus und Ambrosius den Kopf zur rechten Schulter gedreht, Augustinus und Gregor d. Gr. nach links.

EB1 Augustinus in bischöflichem Ornat mit flammendem Herzen, Symbol der göttlichen Liebe

EB2 Gregor d. Gr. als Papst in Pontifikalgewand mit Camauro und Tiara

EB3 Ambrosius mit Bienenkorb und Bienen, Symbol der Beredsamkeit

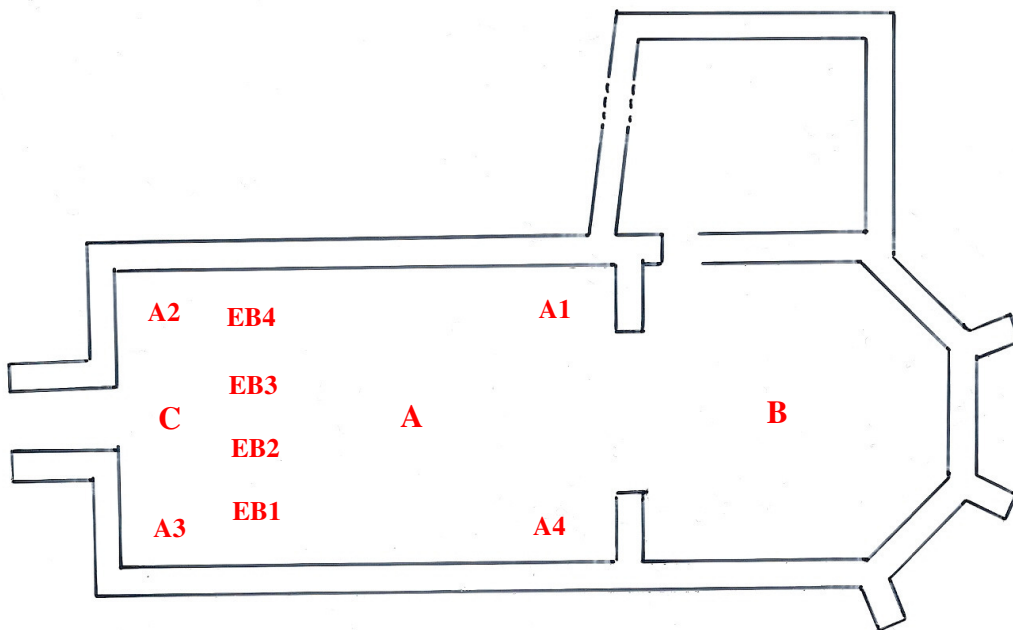
EB4 Hieronymus als büßender Eremit mit Posaune, die vom Himmel herabkommt, als Hinweis auf die Zeichen des Jüngsten Gerichts

STUCKIMITATIONSMALEREI: Die Wandflächen – insbesondere im Bereich der Fenster- und Oratoriumsöffnungen sowie des Chorbogens – sind mit einer zurückhaltenden Stuckimitationsmalerei, in Form von gemalten Stuckbänderungen und -profilierungen mit Rocaillekartuschen, verziert. Dabei handelt es sich um eine Grisaillemalerei in verschiedenen Abstufungen von Violett mit weiß-grauen und ockerfarbenen Akzenten. Dabei unterscheiden sich den differierenden Fensterformen entsprechend auch die Fensterumrahmungen. Die südlichen Rundbogenfenster zierte ein einfacher Profilstuck mit Rocaillekartuschen. Die gemalte Stuckdekoration der nördlichen Rechteckfenster und Oratoriumsöffnungen ist dagegen prächtiger: Die Umrandungen laufen in den Ecken volutenförmig aus, die ausladenden Konsolen und Bekrönungen sind mit Goldbrokatimitation verziert und mit Rocailles besetzt. Der Chorbogen wird von einem Stuckprofil, den südlichen Rundbogenfenstern vergleichbar, eingefasst und von der Wappenkartusche der ehem. Schlossbesitzer – der Augsburger Ratsherrenfamilie von Zech – bekrönt. Zudem ist die Chorbogenleibung mit Rocaillekartuschen und Goldbrokatimitation verziert.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Gallus wurde um 550 in Irland geboren. Er war Mönch im irischen Kloster Bangor in Ulster, Nordirland. Um 590 ging er mit dem hl. Kolumban auf Missionsreise nach Frankreich, wo Kolumban das Kloster Luxeuil gründete. Gallus und Kolumban zogen weiter nach Alemannien, wo sie die Heiden bekehrten. Während Kolumban 612 nach Italien weiter zog, musste Gallus aufgrund einer Fiebererkrankung am Bodensee zurückbleiben. Dort gründete er eine Einsiedelei am Mühletobel. 614/15 trug man ihm die Bischofswürde von Konstanz an, die er ebenso ablehnte wie die Wahl zum Abt des Klosters Luxeuil. In seiner Klausur scharte er eine große Zahl von Schülern um sich, die er nach der Regel des hl. Kolumban leitete. Er starb am 16. Oktober um das Jahr 645 in Arbon im Alter von 95 Jahren. Er wurde in seiner Klausur begraben, welche sich in der folgenden Zeit zum berühmten Kloster St. Gallen entwickelte (vgl. SURIUS 1625, Bd. 5, 16.10., S. 255 ff. – HEILIGENLEXIKON 1719, Sp. 760 ff. – STADLER 1861, S. 346 ff.)

QUELLEN: BLfD, Objektakt Deubach St. Gallus.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365. – GRIMM 1859, S. 328. – EURINGER 1903, S. 282. – DEHIO 1908, S. 89. – EURINGER 1910–16, S. 368. – FEULNER 1916/17, S. 74. – THIEME/BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128 f. – DEHIO 1954, S. 33. – LIEB 1962, S. 18. – KOSEL 1967, S. 38. – HAISCH 1968, S. 535. – NEU/ OTTEN 1970, S. 17, 70 f. – JAHN 1984, S. 341 f., 347 f., 507–509, 559 f., 603 f. (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 14, 27. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 362, 365. – DEHIO 1989, S. 234. – PÖTZL 1989, S. 226. – DEWIEL 1990, S. 231. – PAULA 1991, S. 253. – SPRANDEL 1994, S. 177, 183. – NESTLER 1994, S. 127. – BUSHART 1995, S. 80. – PAULA 1997, S. 248, 261. – PAULA 1998, S. 38. – FLEINER 2003, S. 327–332. – KIEßLING 2003, S. 230 f. – KOHLBERGER 2003, S. 273 (keine Erwähnung Hubers). – PÖTZL 2004, S. 154 f. (keine Erwähnung Hubers). – METZGER/ HEIß/ KRANZ 2005, S. 92 f. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



DEUBACH, ST. GALLUS – GRUNDRISS

F II DEUBACH, KATH. FILIALKIRCHE ST. GALLUS – BILDТАFELN



A VISION DES HL. GALLUS



A1 MATTHÄUS



A2 JOHANNES



A3 MARKUS



A4 LUKAS



B TAUBE DES HEILIGEN GEISTES



C SINGENDE PUTTEN AUF WOLKEN



EB1–4 VIER KIRCHENVÄTER



EB1 AUGUSTINUS



EB2 GREGOR D. GR.



EB3 AMBROSIUS



EB4 HIERONYMUS

F III Denklingen, kath. Pfarrkirche St. Michael

Kath. Pfarrkirche, Lkr. Landsberg am Lech, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung war Denklingen im Besitz der Fürstbischöfe von Augsburg. Diese hatten bis zur Säkularisation auch das Präsentationsrecht auf die Pfarrei. 1802 fiel Denklingen an den damaligen Kurfürsten und späteren König Max IV. Joseph von Bayern (1806–25). Am 29. September 1777 wurde eine Bruderschaft „dem hl. Erzengel Michael und allen hl. Engeln und dem hl. Anton v. Padua“¹² gestiftet.

PATROZINIUM: St. Michael

BAUWERK: Vorgängerbau einer gotischen Kirche mit westlichem, 1407 errichtetem Kirchturm.¹³ Zerstörung des spätgotischen Gebäudes durch einen Brand 1668, notdürftiger Wiederaufbau. Die ungünstige Platzierung der alten Kirche, ihre geringe Größe sowie ihre Bauälligkeit gaben den Anstoß für einen Neubau. 1765/66 Neubau der Pfarrkirche oberhalb der abgebrannten gotischen Kirche westlich des Turmes unter Pfarrer Joseph Schmid (1761–82) durch den hochstift-augsburgischen und domkapitelischen Baumeister Franz Xaver Kleinhans (1699–1776). Stuckierung durch den Wessobrunner Ignaz Finsterwalder (1708–1772). – Der stattliche Kirchenbau, in eindrucksvoller Hügellage westlich über dem Ort, beherrscht das Orts- und Landschaftsbild und scheint weit über das Fuchstal in die Ferne. Das Innere besticht durch die Einfachheit und Weite eines Saalbaus.¹⁴ Das Langhaus zu vier Fensterachsen ist in den Ecken vierseitig konkav ausgerundet und zusätzlich durch je ein Ovalfenster akzentuiert. Wandgliederung durch korinthische Pilaster vor flachen Vorlagen mit Gebälkstücken, die abwechselnd Engelpaare und Blumenvasen tragen. Das Deckengewölbe in Form einer flachen Segmentbogentonne wird durch je vier Stichkappen gegliedert. Im Westen Doppelempore mit vorgeschwungenen Brüstungen, im Osten gedrückter Chorbogen über pilasterbesetzten Wandpfeilern. Stark eingezogener, zweiachsiger Chorraum über annähernd quadratischem Grundriss. Kreisrunde Flachkuppel auf Hängezwickeln über vier mächtigen Gurtbögen auf Wandvorlagen. Der östliche Kuppelbogen öffnet sich zum Altarhaus mit halbrundem Schluss und Stichkappengewölbe. Kräftiger Sattelturm in der Mittelachse östlich am Chor; am Langhaus nach Süden und Norden ein niedriges Vorzeichen.¹⁵

AUFTRAGGEBER: Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt und Fürstbischof von Augsburg (1740–68); stuckierte Kartusche mit Wappen des Hochstifts Augsburg unter Fürstbischof Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt am Chorbogen.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur über dem östlichen Rand von A: „A: 1767. J A H (ligiert) ueber inven: et pinx:“.

ENTWURF: Plafondskizze für das Langhausfresko (A), Öl/Lwd., 68 x 51 cm, Privatbesitz, siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Fresken ÖS-F III.

¹² FÜRST 1880, S. 60.

¹³ Siehe alten Bestandsplan in NEU 1987, Abb. 152.

¹⁴ Langhaus in einer Länge von 26 m und einer Breite von 14 m; Chor in der Länge von 14 m und einer Breite von 9 m (vgl. FÜRST 1880, S. 58).

¹⁵ Vgl. DEHIO 1990, S. 181 f. – BREUER 1960, S. 78 ff.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A und C flache Segmentbogentonne mit Stichkappen, B Flachkuppel über Pendentifs, A1–10 Gewölbezwickel-Kartuschen, B1–4 Pendentifs, EB1, 2 Emporenbrüstungen

Rahmen: A und C Stuckprofil, mit vergoldeter Innenleiste, von Stuckornamenten begleitet und teilweise von Rocaillen überspielt¹⁶; B Stuckrahmen, ornamentiertes und vergoldetes Innenprofil; A1–10 und B1–4 stuckierte Rocaillekartuschen; EB1, 2 einfaches Stuckprofil mit vergoldeter Innenleiste

Technik: Fresko; A, B, C polychrom; A1–10, B1–4, EB1, 2 zweifarbige Grisaille in „Purpur und Mondlichtblau“¹⁷, in den Auflichtungen in Hellgrau modelliert.

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1854, 1902/03 durch Josef Albrecht (München) und 1956/57 durch Andreas Dasser (Pfronten). – In A, B und C sind ausgebesserte Risse, mit Schrauben befestigte Partien sowie einzelne Wasserflecken zu erkennen. In A, neben Übermalungen, ein quer verlaufender Riss im Bereich der Höllensturzgruppe, ein weiterer im oberen Drittel sowie im Hintergrund durchscheinende Lattung. In B ebenfalls starke Rissbildung; die Michaelsfigur ist augenscheinlich erneuert. Der Literatur zufolge wurde das Deckenbild in diesem Bereich mehrmals geändert, eine Wolke und eine Michaelsfigur wechselten einander ab.¹⁸

BESCHREIBUNG

A ENGELSTURZ

Das reich geschwungene, längsovale, die drei östlichen Fensterachsen des Langhauses einnehmende Fresko ist über der östlichen Schmalseite einansichtig aufgebaut. Dem Thema der Darstellung entsprechend handelt es sich – mit Ausnahme einer kleinen Erdscholle am östlichen Bildrand – um eine reine Himmels- und Wolkenszenerie. Das Zentrum des Bildes wird vom Erzengel Michael beherrscht. Er erscheint in der Zone des hellsten Lichts, in Kampfespose auf einer Wolke stehend. Der Erzengel, als Krieger mit Helm, Brustpanzer und Schild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“ („Wer ist wie Gott?“) sowie rotem Mantel bekleidet, erhebt das flammende Schwert gegen Luzifer und seinen Anhang. Im Kampf gegen Luzifer wird er von seinem Gefolge – Flammenschwert schwingenden, getreuen Engeln – unterstützt. Die Feinde stürzen in Form eines ineinander verwobenen Körperknäuels nackter, menschlicher Leiber auf dunklen Wolken nieder. Die gequälten Verdammten, teils als Teufel mit Drachen- bzw. Fledermausflügeln, Klauen und Hörnern gegeben, stürzen einer dunklen Erdscholle über dem lodernden Höllenfeuer entgegen, von welchem bereits zwei von ihnen erfasst sind. Über der zentralen Erzengel-Gruppe thront Gottvater als Weltregent, mit Weltkugel und Zepter, und weist mit der ausgestreckten Rechten nach unten. Den oberen Abschluss des Freskos bildet ein Engel inmitten von Gewölk.

Die Himmelsszenerie ist in drei durch Licht- und Farbgebung differenzierte Höhenzonen gestaffelt: die Glorie Gottvaters, als die höchste Zone, wird von Ocker-, Gelb- und Brauntönen bestimmt. In der mittleren Zone des Erzengels Michael sind helle, kräftige Lokalfarben – Rot, Blau, Grün, Orange – gegen helles Weiß und Inkarnattöne gesetzt. Licht- und Schattenzeichnung geben den Figuren plastischen

¹⁶ Die Rahmen von A und C sind durch Rocaillen miteinander verknüpft sowie durch überspielende Rocaillen der Apostelkartuschen fest an der Decke verankert.

¹⁷ HAUGG 1923.

¹⁸ Vgl. FÜRST 1880, S. 58. – HAUGG 1923. – BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 30.

Charakter. Die unterste Zone der besiegten Feinde ist dunkelfarbiger gestaltet und von Rot- und Brauntönen beherrscht.

Auch in Osterbuch (F IV, A) und in Stockheim (F XIX, A) findet sich ein Engelsturz.

A1–12 ZWÖLF APOSTEL

Darstellung der zwölf Apostel in zweifarbiger Tonmalerei in den zehn Gewölbezwickelfeldern des Langhauses. Die Apostel erscheinen als sitzende Ganzfiguren auf Wolken, wobei in den beiden östlichen Zwickeln jeweils zwei Figuren in einem Bild zusammengefasst sind. Die Zählung der Fresken folgt der ikonographischen Anordnung, auf der Nordseite von Ost nach West:

A1 Petrus mit Schlüssel und Paulus mit Schwert

A2 Andreas mit Andreaskreuz

A3 Johannes Ev. mit Kelch und Schlange

A4 Simon mit Säge

A5 Bartholomäus mit Messer

Auf der Südseite folgend von Ost nach West:

A6 Phillippus mit Kreuzstab und Jakobus Minor mit Walkerstange

A7 Jakobus Major mit Pilgermuscheln und Stab

A8 Thomas mit Lanze

A9 Judas Thaddäus mit Keule

A10 Matthäus mit Beil

B ZUG DER ISRAELITEN DURCH DIE WÜSTE

Das kreisrunde, einansichtige Deckenbild des Chorraumes ist über der östlichen Seite aufgebaut. Der landschaftliche Schauplatz ist aus kargen, bildparallel gestaffelten Fels- und Erdschollen, im Zentrum in einem Hügel kulminierend, gebildet. Um die zentrale Erhebung bewegt sich der Zug der Israeliten. Dieser zieht sich von links hinten über einen weiten Bogen nach rechts vorne, wo die Spitze des Zuges innehält. Auf dem hell erleuchteten Plateau im Mittelgrund erscheinen die beiden Anführer, Moses und Aaron. Sie blicken beide nach oben und verweisen auf die Erscheinung des Erzengels Michael am Himmel, welcher als Attribut einen Schild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“ trägt. Seitlich wird die Szene von dunklen Repoussoirfiguren eingefasst: ein Kamelführer und eine dem Zentrum zugewandte Rückenfigur links sowie rechts von der Profilfigur eines Soldaten mit Helm, Schild und Lanze.

Über der von einer Ocker-Grün-Farbigkeit beherrschten Landschaft liegt ein weites, hellocker verschattetes Wolkenband vor zartfarbigem, blauem Himmelszelt. Die Gewänder der Vorder- und Mittelgrundfiguren sind Träger gedämpfter Buntfarben. Das Blau und Rot an den Gewändern von Moses und Aaron wiederholt sich seitenverkehrt an den Repoussoirfiguren.

B1–4 VIER KIRCHENVÄTER

Darstellung der vier Kirchenväter als nimbierte Halbfiguren in Tonmalerei in den Hängezwickeln des Chorraumes.

B1 – NO Gregor d. Gr. mit Taube der Inspiration und Papstinsignien, Kreuzstab und Tiara

B2 – NW Hieronymus als büßender Einsiedler mit dem Löwen

B3 – SW Ambrosius als Bischof mit Mitra und Bienenkorb

B4 – SO Augustinus mit Bischofsstab und flammendem Herzen

C WUNDER AM MONTE GARGANO

Das querovale Fresko im Emporenjoch ist über der westlichen Langseite einansichtig aufgebaut. Die Darstellung wird von einer Landschaftsszenerie, die sich aus bildparallelen, in die Tiefe gestaffelten Erdschollen zusammensetzt, beherrscht. Bäume und Sträucher dienen dabei der Überleitung zwischen den Ebenen. Gegenüber eines Waldes auf der rechten Seite erhebt sich links über ansteigendem Terrain ein Felsenberg. Dazwischen erscheinen am Horizont eine Stadtsilhouette mit Bergpanorama.

Im Vordergrund ist der Viehbesitzer Garganus neben zwei Kühen und einem Ziegenbock dargestellt. Von der Wucht des eigenen Pfeiles mitten in der Brust getroffen, ist dieser im Sturz nach Hinten begriffen, während der Bogen am rechten Unterarm baumelt. Links im Hintergrund erscheint der entlaufene Stier im Höhleneingang des Monte Gargano. In einer Himmelsglorie erscheint der Erzengel Michael und Engel auf Wolken. Von ihm fällt ein Gnadenstrahl zum Bergheiligtum. Die Wolkenformation folgt in ihrem Umriss der Landschaftskulisse und fügt sich mit derselben in ein harmonisches Ganzes. Zwischen den heftig empor gerissenen Gliedmaßen des Garganus ist eine Bittprozession mit Kreuzträger und Bischof zum Monte Gargano gegeben.

In der farbigen Anlage dominieren differenzierte Grün- und Brauntöne der Landschaftsdarstellung, starkfarbige, leuchtende Lokalfarben fehlen. Die Wolkenglorie entspricht in ihrer changierenden Ockerfärbung dem Monte Gargano. Die Wolken scheinen direkt aus diesem hervorzugehen. Der Erzengel Michael wird dadurch besonders hervorgehoben und erscheint wie von einer Gloriole umgeben, isoliert über dem Geschehen, welches er lenkte.

EB1 DAVID PSALLENS

An der oberen Emporenbrüstung Darstellung des König David in landschaftlicher Szenerie in purpur-mondlichtblauer Tonmalerei. David, als König der Juden (1004–965 v. Chr.) durch Krone und Mantel gekennzeichnet, spielt das für ihn obligatorische Instrument, die Harfe. Er kniet nach Psalmversen Harfe spielend am Boden. Die Szene flankieren seitlich Bäume und Gebüsch.

Diese Darstellung bezieht sich formal und thematisch auf die Orgel. David psallens ist – ebenso wie die hl. Cäcilie – ein für die Orgelempore übliches Thema. König David repräsentiert als Sänger, Psalmdichter und Prophet die Musik.

EB2 PUTTEN ALS ALLEGORIEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

An der unteren Emporenbrüstung Allegorien der christlichen Tugenden in zweifarbiger Grisaille. Putten mit Attributen der drei Tugenden auf Wolken, Fides mit Kreuz und Kelch, Caritas mit flammendem Herzen und Spes mit dem Anker.

IKONOGRAPHIE

A: Die Darstellung folgt der Bibelstelle aus der Offenbarung des Johannes 12,7 ff. (Apokryphe, biblische und andere literarische Quellen zum Thema siehe RDK, Bd. 5, S. 621–74, Artikel Engelsturz von August Wirth. – LCI, Bd. 1, Sp. 642 f.).

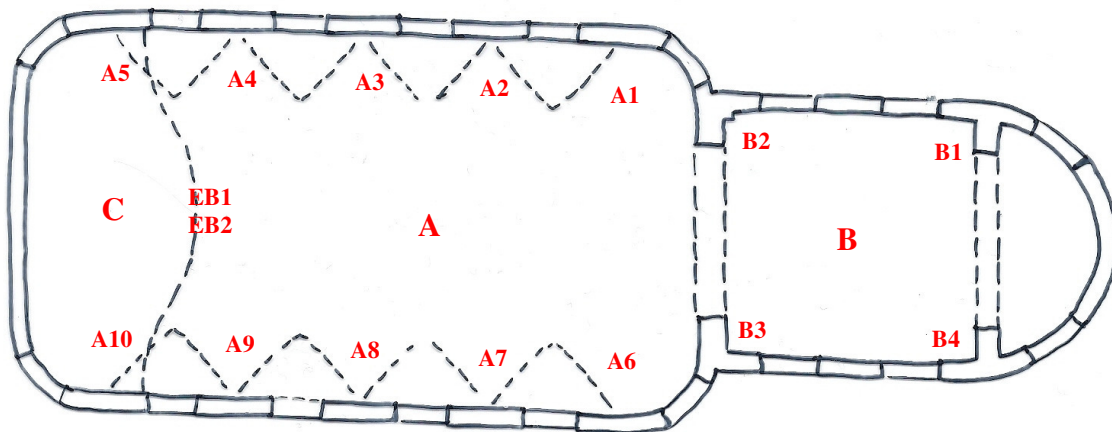
B: Verbildlicht ist der Zug der Israeliten durch die Wüste, welchem von einer Wolken- und Feuersäule der Weg gewiesen wurde (2 Mose 13, 21 f.).

C: Der Darstellung liegt die Legende von einem Viehbesitzer namens Garganus, welcher im 4. Jh. in Sipont lebte, zugrunde. Dieser fand seinen entlaufenen Stier in einer Höhle auf dem Monte Gargano wieder. Als Garganus auf das Tier schoss, wandte sich der Pfeil gegen den Schützen und richtete sich auf diesen selbst. Die beunruhigten Bürger von Sipont beteten mit ihrem Bischof um ein Zeichen. Am dritten Tage erschien

ihnen der Erzengel Michael und verkündete, dass dieser Berg sein Heiligtum sei, woraufhin die Bürger und ihr Bischof in einer Prozession zur Höhle zogen (AASS, Sept. Tom. 8, S. 61–63).¹⁹

QUELLEN: Dem Brand des Pfarrhofes am 14.03.1773 (bzw. 1779) fielen sämtliche Pfarrakten, inklusive Tauf-, Sterbe- und Trauungsregister sowie alle den Kirchenneubau betreffenden Akten zum Opfer (vgl. FÜRST 1880, S. 64. – *Landsberger Geschichtsblätter*, 16. Jg., Nr. 12, 1917, S. 95. – HAUGG 1923). – StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365 (Aktenkonvolut zum Neubau der Kirche 1766 mit Bewerbungsschreiben Hubers). – BLfD, Objektakt Denklingen St. Michael.

LITERATUR: STETTEN 1779, S. 356. – HIRSCHING 1787, S. 187. – MEUSEL 1808, S. 423. – HUBER 1817, S. 365. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 156; Bd. 2, S. 72, 221 (keine Erwähnung Hubers). – FÜRST 1880, S. 58. – HOPP 1893, Bd. 2, S. 200 f. (keine Erwähnung Hubers). – PFEIFFER 1903, S. 57. – DEHIO 1908, S. 87. – EURINGER 1910–16, S. 429. – FEULNER 1916/17, S. 74. – *Die Pfarrherren in Denklingen* (o. V.), in: *Landsberger Geschichtsblätter*, 16. Jg., Nr. 12, 1917, S. 94 ff. (keine Erwähnung Hubers). – HAUTTMANN 1921, S. 50 (Architekt Franz Xav. Kleinhans, 1766). – HAUGG 1923. – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – *Die Pfarrherren von Denklingen* (o. V.), in: *Schwäbische Heimat*, 5. Jg., Nr. 76, 1926 (keine Erwähnung Hubers). – DEHIO 1954, S. 191. – BREUER 1960, S. 78 ff. – LIEB 1962, S. 18. – BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 30–36. – LUDERSCHMIDT 1978, S. 35–38. – SPRANDEL 1985, S. 5, 12, 14. – NEU 1987, S. 249–264. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1990, S. 181 f. – SPRANDEL 1994, S. 181. – NESTLER 1994, S. 127. – BUSHART 1995, S. 80. – JÖRG 2000, S. 7 f. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 79. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



DENKLINGEN, ST. MICHAEL – GRUNDRISS

¹⁹ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 35.

F III DENKLINGEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. MICHAEL – BILDTAFELN



A ENGELSTURZ



A1 PETRUS UND PAULUS



A6 PHILIPPUS UND JAKOBUS MINOR



A2 ANDREAS



A3 JOHANNES EV.



A4 SIMON



A5 BARTHOLOMÄUS



A7 JAKOBUS MAJOR



A8 THOMAS



A9 JUDAS THADDÄUS



A10 MATTHÄUS



B1 GREGOR



B2 HIERONYMUS



B3 AMBROSIIUS



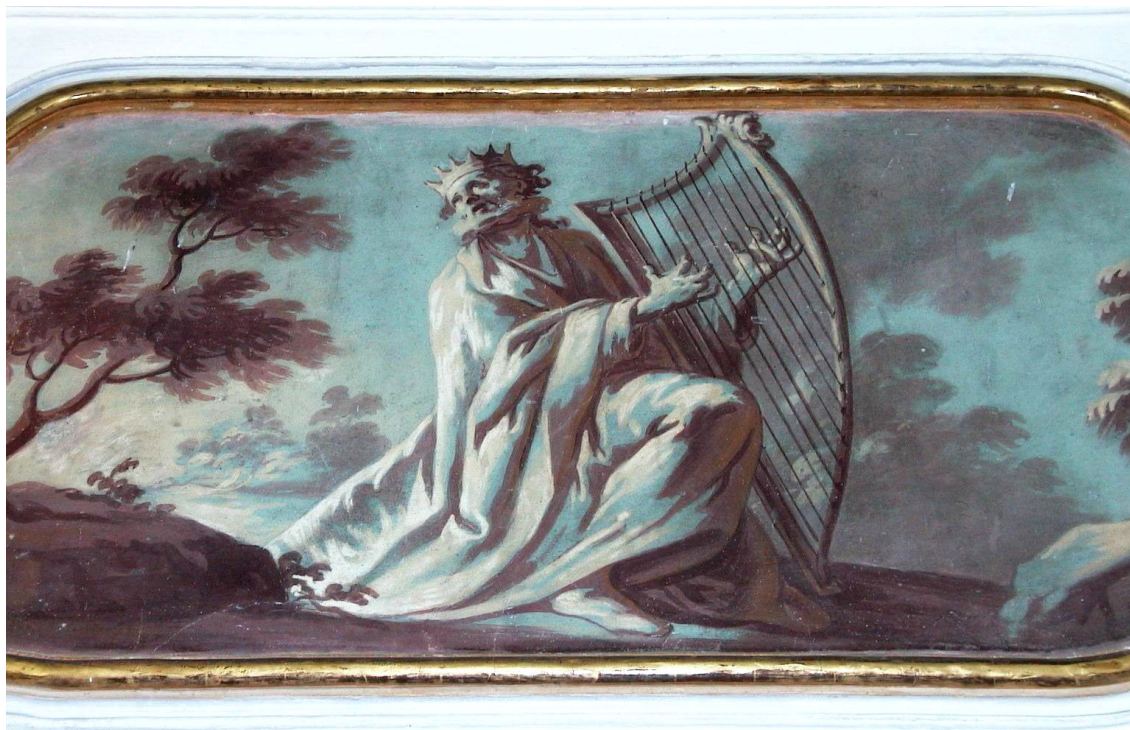
B4 AUGUSTINUS



B ZUG DER ISRAELITEN DURCH DIE WÜSTE



C WUNDER AM MONTE GARGANO



EB1 DAVID PSALLENS



EB2 PUTTEN ALS ALLEGORIEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

F IV Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael

Kath. Pfarrkirche, Gde. Laugna, Lkr. Dillingen a. d. Donau, Diözese Augsburg. Seit 1358 war das Augsburger Heiliggeistspital im Besitz des Kirchensatzes und des Zehents von Osterbuch. Von 1489 an übten abwechselnd das Heiliggeistspital Augsburg, das Kloster Holzen sowie die Marschalken von Pappenheim²⁰ das Präsentationsrecht auf die Pfarrei Osterbuch aus. Während oder gleich nach dem Schwedenkrieg (1635–48) hatte das Kloster Holzen alle Güter des Spitals sowie das Wechselfatronat an sich gebracht. Das Präsentationsrecht der Herren von Pappenheim kam, nach dem Aussterben der Pappenheim'schen Linie von Hohenreichen (Anfang 18. Jh.), an das Kurhaus Bayern. Fortan präsentierte das Kurhaus Bayern mit dem Kloster Holzen abwechselnd auf die Pfarrei. Seit 1732 bestand eine St. Michaels Bruderschaft.

PATROZINIUM: St. Michael

BAUWERK: 1289 Gründung der Pfarrei. 1679 und 1732 Reparatur der alten Pfarrkirche auf dem Kirchberg außerhalb des Ortes im Gottesacker. 1768 Errichtung eines Kirchenneubaus unter Pfarrer Joseph Zacherl (1764–1804), an Stelle der 1745 erbauten Annakapelle im Ort. Baumeister war der domkapitelische Maurermeister Bernhard Nigg aus Augsburg. Vollendung des Kirchenbaus im Oktober desselben Jahres, inklusive des Hochaltars und der Fresken von Huber. Am 15. Oktober 1769 Konsekration durch den Weihbischof Franz Xaver Adelman von Adelmansfelden. 1770 schuf Huber das Hochaltarblatt²¹ sowie die beiden Seitenaltäre. 1845 Anbau einer Sakristei. 1864 Erwerb zweier barocker Seitenaltäre (Ulrichs- und Afra-Altar) aus dem Augsburger Dom; damit wurden die von Huber freskierten Seitenaltäre verstellt. 1906 Entfernung der Barockaltäre. – Das Langhaus ist als vierachsiger Saalraum mit gerundeten Ostecken und flachem Muldengewölbe ausgebildet. Wandgliederung durch Rundbogenfenster und ionische Wandpilaster mit hohen Gebälkstücken. Verkröpfung durch eine flache Attika, die in den Fensterachsen von flachen Schildbögen getragen wird, mit nach oben abschließendem, umlaufendem Profilgesims. Im Westen Doppelempore über Rundbogentüre mit seitlichen Rundbogenfenstern. Der eingezogene, einjochige Chor ist flachbogig geschlossen und mit einer kreisförmigen Flachkuppel auf vier Flachbögen überwölbt. Die Flachbögen sind zum Chorschluss sowie am Chorbogen als Gurtbögen sowie nach Norden und Süden als schmale Schildbögen ausgebildet. Die Gurtbögen werden – analog zum Langhaus – von Pilastern auf flachen Wandvorlagen mit ionischem Kapitell und hohem Gebälkstück getragen. Wandgliederung durch zwei Rundbogenfenster nach Süden sowie zwei Blendnischen mit Blindfenstern nach Norden. Zugang zur Sakristei im Süden, Türe zum Turm im Norden. Nördlich des Chores quadratischer Turm mit Oktogon und Zwiebelhaube.²²

AUFTRAGGEBER: Über Chorbogen gemalte Rocaillekartusche mit Wappen der Auftraggeberin, Äbtissin von Kloster Holzen, M. Hildegard Freiin von Schmidlin, und Chronogramm: „*DEO TRINO, / ATQVE VNO / SANCTOQVE / MICHAELI* (= 1768).“

²⁰ Diese besaßen als Lehensinhaber der bayerischen Herrschaft Wertingen und Hohenreichen Güter und Rechte in Osterbuch.

²¹ Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G11.

²² Vgl. WÖRNER 1973, S. 190 f.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in A über dem östlichen Bildrand im Bereich der Erdscholle: „J A H (ligiert) ueber pinx / Renov. 1906.“. Huber erhielt für die Deckengemälde und das Hochaltarblatt 520 fl.²³

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, A1–4 flaches Muldengewölbe, B ovale Flachkuppel, B1–4 Pendentifs, Ba, b nördliche und südliche Chorwand, SA abgerundete Ostecken des Langhauses

Rahmen: A gemalter, vielfach geschweiffter Profilrahmen, an vier Eckpunkten von gemalten Rocaillekartuschen überspielt; B Stuckprofil; A1–4, B1–4, Ba, b gemalte Rocaillekartuschen

Technik: Fresko; A, B, SA polychrom; A1–4, B1–4, Ba, b Rosatonmalerei mit goldgelben Lichtern

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1828²⁴, 1906–08 durch Gallus Roth und Anton Bischof, München²⁵; 1969–72²⁶. – 1883 fiel ein Stück vom großen Deckengemälde herunter²⁷; 1902 löste sich ein Stück vom Chorgemälde (Gottvater).²⁸ Das Langhausfresko (A) ist geprägt von zahlreichen störend wirkenden, aufgehellten Kittungen und Retuschen; sichtbare Rissbildung. Die Evangelistenbildnisse (B1–4) sowie die Medaillons der Pestheiligen (Ba, b) befinden sich augenscheinlich in einem sehr schlechten, reduzierten Zustand.

BESCHREIBUNG

A ENGELSTURZ

Der flache Deckenspiegel wird von einem alle Joche übergreifenden Hauptfresko eingenommen. Das große, hochformatige Deckenbild ist über der östlichen Schmalseite aufgebaut.

²³ Vgl. SCHWALD 1926, S. 179.

²⁴ Erste Restaurierung der Kirche mit Wiederherstellung des verwischten Markusbildes, Übermalung der Maria Immaculata: „Etwas sonderbares geschah mit der Immaculata. Ihre Attribute wie Erdkugel, Schlange, Mondsichel, Sternenkronen und Lilienstengel wurden übermalt, statt dessen gab man der Muttergottes ein Schwert in die Hand, ein Rad an die Seite und die Katharina war fertig.“ (SCHWALD 1926, S. 180) sowie Übertünchung der 12 Apostel in Weiß (vgl. SCHWALD 1926, S. 180).

²⁵ 1906–08 Renovierung unter Pfarrer Friedrich Schwald: Das Chorgemälde wurde von Kunstmaler Bischof neu gemalt, da es aufgrund des 1902 aufgetragenen Zementputzes „nur leidlich aufgedeckt werden“ (SCHWALD 1926, S. 183) konnte. „Nur die Konturen konnten gefunden werden, so dass das renovierte Bild das alte darstellt in der Zeichnung mit Ausnahme der Ausgestaltung der Weltkugel (die Pfarrkirche von Osterbuch in der Weltkugel ist eine Beigabe), aber im Farbenton ist das Bild gründlich verpatzt“ (SCHWALD 1926, S. 184). Des Weiteren musste am Langhausdeckengemälde der Engel, der den Blitz schleudert neu gemalt werden. „Vorhanden waren noch Gesicht, 2 Vorderarme, die Enden der 2 Flügel und ein unteres Gewandstück“ (SCHWALD 1926, S. 184). – 1907 Restaurierung der Seitenaltarfresken durch Gallus Roth: Kunstmaler Roth malte den Evangelisten Markus neu und wischte das Seitenaltarbild mit der hl. Katharina mit Schwert und Rad mit nassem Schwamm ab und die Immaculata kam wieder zum Vorschein. Zudem Freilegung der reichen Ornamente der Nebenaltäre, der violetten Fensterumrahmungen, verschiedener Vasen und Kartuschen, welche übertüncht waren (vgl. SCHWALD 1926, S. 185).

²⁶ Vgl. WÖRNER 1973, S. 190.

²⁷ SCHWALD 1926, S. 181: „Diese Schäden wurden dadurch verursacht, daß das Kirchendach nicht unterhalten und der Schnee nicht fortgeräumt worden ist.“

²⁸ SCHWALD 1926, S. 182: „Dieser Schaden wurde nur von Maurern ausgebessert. Vikar Weber hat in unverzeihlichem Unverstand das ganze Deckengemälde in einen blauen Sternenhimmel umwandeln lassen. Das Fresco wurde mit Cementwäsche so gründlich übertüncht, daß es kaum wieder aufgedeckt werden konnte.“

Mit Ausnahme einer schmalen Erdscholle am östlichen Bildrand handelt es sich um eine zentral angelegte, flächig komponierte Himmelsszene. Über dem schmalen Bodenstreifen bauen sich nach oben heller werdende Wolkenbänke auf. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet der geharnischte Erzengel Michael, das Flammenschwert gegen den Feind erhoben. Abwehrend hält er ein Schild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“ vor dem Körper. Seitlich wird Michael von je zwei Mitstreitern im Kampf unterstützt. Sie stürzen mit Flammenschwertern und Blitzbündeln die abtrünnigen Engel in die Hölle hinab. Luzifer mit Fledermausflügeln und Krallen liegt, dem Kontrahenten zugewandt, einem Knäuel aus verrenkten Leibern obenauf. In den durcheinander wirbelnden Armen und Beinen, in Gebärden und Körperdrehungen sowie der aufgeblähten, dunkelbraunen Wolkenformation ist die Dramatik verdeutlicht. Unter den Stürzenden öffnet sich feurig die Erde als Höllenschlund, aus welchem das Feuer hinter dem Felsbrocken hervorlodert. In der oberen Bildhälfte sind auf einer Wolkenbank zwei weitere Mitstreiter Michaels angeordnet.

Zur hellen, pastelltonigen Farbigkeit der zentralen Erzengelgruppe bildet die Gruppe der gefallenen Engel in lebhafter Lokalfarbigkeit auf dunkelbraun verschatteten Wolken einen Gegensatz. Erdfarben, wie dunkles Rotbraun, Olivgrün und Violett, kennzeichnen die Zone der Abtrünnigen, dagegen weißlich-grau bis hellbraun-ockergelb verschattete Wolken mit Farbakzenten in hellem Rot, Blau und Grün den Bereich der Siegreichen. Bei dieser Komposition handelt es sich um eine reduzierte Version des Denklinger Hauptfreskos (F III, A). Ein weiterer Engelsturz findet sich in Stockheim (F XIX, A).

A1–4 VIER KIRCHENVÄTER

Rocaillekartuschen mit Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter flankieren das Langhausdeckenbild (A). Im Typus eines Autorenbildes sind die Kirchenväter als nimbierte Sitzfiguren mit Buch und Attributen gestaltet. Übereinstimmend ist die Bildanlage mit der Anordnung der Figuren an einem Tisch, auf welchem das Buch und die Attribute liegen.

- | | |
|---------|---|
| A1 – NO | Papst Gregor d. Gr. mit Papstkreuz, Tiara und Taube der Inspiration |
| A2 – NW | Bischof Ambrosius mit Bischofsstab, Mitra und Bienenkorb |
| A3 – SW | Einsiedler Hieronymus mit Trompete |
| A4 – SO | Bischof Augustinus mit Bischofsstab, Mitra und brennendem Herzen |

B HEILIGSTE DREIFALTIGKEIT

Beim Chorfresko handelt es sich um eine Rekonstruktion von Kunstmaler Anton Bischof (1906–08, siehe Restaurierungsgeschichte). Das Deckenbild ist geprägt von starker Fleckenbildung, starker Überarbeitung sowie reduzierter Maleroberfläche. – Über dem Zentrum der Flachkuppel thronen Christus mit Kreuz und Gottvater mit Weltkugel und Zepter auf Wolken. Zu ihren Häuptionen schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Die Heiligste Dreifaltigkeit erscheint vor dem lichten Zentrum einer kreisrunden Wolkenglorie und bildet den hellsten Punkt der Darstellung. Unterhalb schweben drei Anbetungselengel, der Linke ein Weihrauchfass schwenkend.

B1–4 VIER EVANGELISTEN

In den Kuppelpendentifs gemalte, symmetrische Rocaillekartuschen mit Brustbildnissen der vier Evangelisten; begleitet von Rocailleornament in den Zwickeln. Die vier Evangelisten sind in Brustbildern unter Beigabe ihrer Attribute, mit Nimbus und nach unten gesenktem, in sich verkehrtem Blick, wiedergegeben.

B1 – NO	Markus mit dem Löwen ²⁹
B2 – NW	Johannes mit dem Adler
B3 – SW	Lukas mit dem Stier
B4 – SO	Matthäus mit Engel

BA, B PESTHEILIGE

Gemalte Rocaillekartuschen mit Darstellungen zweier Pestheiliger als Dreiviertelfiguren, die Fensteröffnungen an der nördlichen und südlichen Chorwand bekrönend.

- Ba Hl. Rochus³⁰ mit Pilgermuschel und Stab an der nördlichen Chorwand
 Bb Hl. Sebastian an der südlichen Chorwand

ILLUSIONISTISCH GEMALTE SEITENALTÄRE

Eine Besonderheit bilden die al fresco an die Wandflächen der östlichen Eckausrundungen des Langhauses in reicher Scheinarchitektur gemalten Seitenaltäre (1770). Diesen ist je ein marmorierter Kastenstipes aus Holz vorgelagert.

Den Sockel der gemalten Altaraufbauten bilden den Mittelteil flankierende, diagonal zur Wand gestellte Pfeiler. Darüber erhebt sich das Altarretabel mit Altarbild. Dem Unterbau entsprechend erheben sich diagonal gestellte, brokatverzierte Lisenen, die unten volutenförmig ein- und oben ausgerollt sind. Das oben und unten kleeblattbogige Altarbild trägt einen goldenen Perlstabrahmen, welcher von Rocaillekartuschen begleitet wird. Über dem verkröpften Gebälk erhebt sich ein geschweiffter, brokatierter Auszug mit reicher Rocailleverzierung und Heiligenbrustbild in Rocaillekartusche.

Die in dunkelroter Grisaillemalerei einen Marmor imitierenden Altarretabel sind von stark plastischer Erscheinung und von rokokohafter Formensprache geprägt. Auf dem Altarblatt der Epistelseite ist die Unterweisung der jugendlichen Maria durch ihre Mutter Anna, ein seit der Gegenreformation geläufiges Thema, dargestellt. Auf dem Auszugsbild erscheint das Brustbild des hl. Georg. Während der der hl. Anna geweihte Seitenaltar an die alte St. Anna-Kapelle, an deren Stelle der Kirchenneubau errichtet wurde, erinnert, könnte im Auszugsbild eine Reverenz an den Namenspatron des Pfarrherrn Georg Rid, der durch seinen Nachlass den Neubau ermöglicht hat, bestehen.³¹ Der nördliche Seitenaltar der Evangelienseite zeigt im Altarblatt eine Maria Immaculata, im Auszug ein Brustbild des hl. Wendelin.

LINKER SEITENALTAR – MARIA IMMACULATA

Altarbild mit Darstellung der Maria Immaculata mit Sternennimbus und Lilie auf der Mondsichel und Schlange über der Weltkugel stehend. Am Wolkenhintergrund geflügelte Puttenköpfchen. Sehr helle, lichte Farbigkeit, an der Gewandung weiß-roter Farbakkord von hellem, kräftigem Blau begleitet. An der Gewandbildung der Muttergottes ist die zentrale Röhrenfalte, welche erstmals beim Deubacher Hauptfresko (F II, A) beobachtet werden konnte, auffallend.

Im Auszug Darstellung des hl. Wendelin als Brustbild vor blauem Grund. Der hl. Wendelin als Schutzpatron des Viehs ist als Hirte mit Hirtenstab dargestellt.

RECHTER SEITENALTAR – HL. ANNA MIT MARIA

Altarbild mit Darstellung der hl. Mutter Anna mit der jugendlichen Maria. Das Zentrum bildet die Mutter-Tochter-Gruppe: die sitzende Anna mit aufgeschlagenem Buch in

²⁹ Die Darstellung des Löwen ist etwas ungelent und stark überarbeitet, siehe Restaurierungsgeschichte.

³⁰ Dehio zufolge handelt es sich um die Darstellung des hl. Jakobus d. Ä. (vgl. DEHIO 1989, S. 837).

³¹ Vgl. SOSSAU 1972, o. S.

ihrem Schoß, über welches sich Maria beugt.³² Die Szene wird von einer volutenförmig geschwungenen Mauer, dahinter mit Ausblick auf Bäume und bewölkten Himmel, hinterfangen. Den oberen Abschluss bildet ein nach oben geraffter Vorhang. Unten dunkle, verschattete Partie in der Art einer Treppe, links im Vordergrund ist ein kleiner Tisch mit Gefäß seitlich überschritten. Ebenfalls sehr helle, zarte Farbigkeit mit gelben, roten und blauen Farbakzenten.

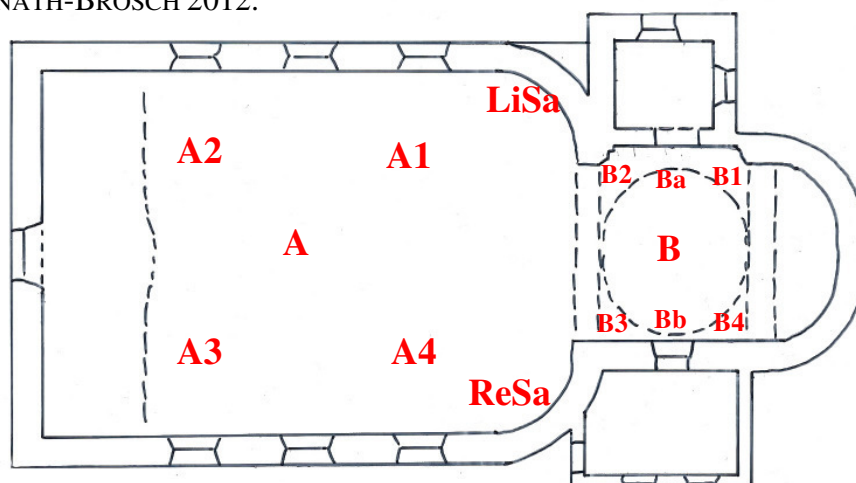
Im Auszug Darstellung des hl. Georg als Brustbild vor blauem Grund. Der hl. Georg, ein christlicher Soldat sowie einer der vierzehn Nothelfer, ist im Harnisch mit Lanze, als Hinweis auf den Drachenkampf, dargestellt.

DEKORATIONSMALEREIEN AN WAND- UND DECKENFLÄCHEN

Neben dem Plafondfresko und den begleitenden Kartuschen trägt die Gewölbefläche des Langhauses weitere Rosatonmalereien. Oberhalb des Kranzgesimses stehen in Verlängerung der Pilaster bekrönende Vasen mit Rocaillehenkeln. Diese sind alternierend mit hellrotem Blumenbukett und grünem Palmzweig gefüllt. Den Chorbogen bekrönend erhebt sich die Wappenkartusche der Auftraggeberin mit Chronogramm. Diese Malereien werden begleitet von violetten Fensterumrahmungen mit bekrönenden Rocaillekartuschen sowie Brokatmalerei in den Gurtbögen mit Scheitelkartuschen.³³

QUELLEN³⁴: ABA, Pfarrarchiv Osterbuch (Pf 222, darin SCHWALD, FRIEDRICH: *Chronik von Osterbuch*, Osterbuch 1926, Ms.). – BLfD, Objektakt Osterbuch St. Michael.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 330; Bd. 2, S. 104, 249 (keine Erwähnung Hubers). – HOPP 1893, Bd. 2, S. 381 f. (keine Erwähnung Hubers). – DEHIO 1908, S. 371. – FEULNER 1916–17, S. 74. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128 f. – DEHIO 1954, S. 57. – LIEB 1962, S. 18. – KOSEL 1968, S. 52–59. – HAISCH 1968, S. 535. – SOSSAU 1972. – WÖRNER 1973, S. 23, 190 ff. – *Der Landkreis Dillingen an der Donau. Ehedem und Heute*, 2. Auflage, Dillingen 1982, S. 352 f. – SPRANDEL 1985, S. 14, 43. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1989, S. 837. – SPRANDEL 1994, S. 188 ff., 194. – NESTLER 1994, S. 127. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



OSTERBUCH, ST. MICHAEL – GRUNDRISS

³² Die Mutter-Tochter-Gruppe lehnt sich an das 1760 für die Wallfahrtskirche Violau entstandene Altargemälde (G3), das in einzelnen Bildmotiven auf das Hochaltarblatt der hl. Anna mit Joachim und Maria (1753) der Spitalkirche zum Hl. Geist in Schongau von G. B. Göz zurückgeht, an.

³³ Neu sind u. a. die Marmorierung der Pilaster und die Blindfenster auf der Epistelseite im Chor.

³⁴ Die Recherche im StA Augsburg (Kloster Holzen – MüB III 19, E) sowie im HStA München (Archivalien des Kloster Holzen), blieb ergebnislos.

F IV OSTERBUCH, KATH. PFARRKIRCHE ST. MICHAEL – BILDTAFELN



A ENGELSTURZ



A1 GREGOR D. GR.



A2 AMBROSIIUS



A3 HIERONYMUS



A4 AUGUSTINUS



B HEILIGSTE DREIFALTIGKEIT



BA HL. ROCHUS



BB HL. SEBASTIAN



B1 MARKUS



B2 JOHANNES



B3 LUKAS



B4 MATTHÄUS



LINKER SEITENALTAR – MARIA IMMACULATA



RECHTER SEITENALTAR – HL. ANNA MIT MARIA

F V Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt

Zisterzienserinnen-Abteikirche, Gde. Gessertshausen, Lkr. Augsburg

PATROZINIUM: Mariä Himmelfahrt

BAUWERK: Die Zisterzienserinnenabtei Oberschönenfeld wurde im 13. Jh. gegründet. Das Kloster entstand aus einer Gemeinschaft frommer Frauen (Beginen) unter dem Patronat des Geschlechts der Grafen von Dillingen. In das Jahr 1248 fällt die erste urkundliche Erwähnung des Klosters Oberschönenfeld sowie die Bestätigung der Privilegien des Zisterzienserordens für Oberschönenfeld durch Papst Innozenz IV. (1243–54); Unterstellung des Klosters unter den Abt von Kaisheim. Im Jahr 1262 Weihe der ersten Kirche, 1430 Konsekrierung der an die Nordseite des Laienraumes angebauten Marienkapelle. Im späten 16. Jh. wurde im Zuge der Einwölbung der Marienkapelle das Chorgewölbe erhöht. 1607 zweiter Klosterneubau und Erweiterung der Klosterkirche mit Erhöhung des restlichen Kirchenraumes, Einbau einer neuen Täferdecke sowie Sakristeianbau. Nach schwerwiegenden Zerstörungen im Dreißigjährigen Krieg wurde die Klosteranlage im 18. Jh. baulich vollständig erneuert. In den Jahren 1718/22 wurde der dritte Klosterneubau unter dem Vorarlberger Baumeister Franz Beer II. von Bleichten (1660–1726) durchgeführt. Im Anschluss an die Fertigstellung der neu erbauten Klostergebäude erfolgte 1721 der Abbruch der alten Kirche. 1721/23 zweiter Kirchenneubau durch Franz Beer II. von Bleichten unter Äbtissin Anna Hildegard Meixner (1685–1722). Am 25. Juli 1729 Konsekration der zweiten Kirche durch den Augsburger Weihbischof Johann Jakob von Mayr. Nach der Aufhebung des Klosters in der Säkularisation, 1836 Genehmigung der Wiedererrichtung durch König Ludwig I. sowie 1918 Wiedererhebung zur Abtei unter König Ludwig III. – Die Kirche³⁵ bildet den östlichen Teil des Klosternordflügels und ragt von der Vierflügelanlage zur Hälfte frei nach Osten vor und wird von einem schlanken Turm überragt. Der schlichte Bautypus zeichnet sich durch die Verbindung des „Vorarlberger Schemas“ der Wandpfeilerkirche mit einem rhythmischen Wechsel aus Quertonnen und zentralisierenden Kuppelräumen aus. Der langgestreckte, rechteckige Kirchenraum wird durch eingezogene Wandpfeiler in sechs Kompartimente mit wechselnden Wölbungsformen unterteilt, von Osten: Altarraum, schmales Seitenaltarjoch, überkuppelter Hauptraum mit Querarmen, schmales Eingangsjoche, überkuppelter Nonnenchor und schmales Emporenjoch. Der eingezogene Chor über quadratischem Grundriss mit geradem Schluss trägt zwischen halbkreisförmigen Gurtbögen eine Flachkuppel auf Pendentifs. Die Laienkirche setzt sich aus dem Hauptraum mit querschiffartiger Verbreiterung und zwei seitlichen, querrechteckigen Schmaljochen (2. und 4. Joch) zusammen, wobei das westliche schmaler ist. Den Hauptraum bekrönt eine kreisrunde Flachkuppel über Pendentifs. Diese wird nördlich und südlich von kurzen Quertonnen, die zwischen den Pfeilern eingespannt sind, gerahmt. Zu den begleitenden Schmaljochen mit Stichkappentonnen leiten östlich und westlich Gurtbögen über. Im südlichen Querarm des Laienraumes führt eine Türe zur Sakristei, im 4. Joch (Eingangsjoche) befindet sich an der Nordwand ein hohes Rundbogenportal. Die beiden westlichen Joche (5. und 6. Joch) bilden den Nonnenchor, der durch eine lettnerartige, in der Mitte vorschwingende, über zwei Meter hohe Zwischenmauer mit kunstvollem Schmiedeeisengitter abgetrennt ist. Das Hauptjoch (5. Joch) weist ebenfalls eine Flachkuppel auf Hängezwickeln, zwischen rundbogigen

³⁵ Mit den Abmessungen von 43 m Gesamtlänge, 12,5 m Höhe bis zur Traufe sowie 13 m Breite der Joche, ohne Querarme und Chor (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 228).

Gurten, auf. Das schmale, westliche, sechste Joch bildet den Abschluss nach Westen und birgt die Orgelempore. Die den langgestreckten Kirchenraum gliedernden eingezogenen Wandpfeiler sind an den Stirnseiten mit korinthischen Pilastern und kräftig profilierten Gebälkstücken auf gleicher Höhe besetzt. Wandgliederung der Raumkompartimente mittels hoher Rundbogenfenster, nach Norden je Joch ein Fenster, im Süden nur in den Jochen 1. bis 3. – Der 1729 geweihte zweite Kirchenneubau (1721/23) von Franz Beer II. von Bleichten erhielt im Innern zunächst eine einfache Stuckdekoration.³⁶ Nachdem die Kirche fast vierzig Jahre ohne innere Ausschmückung blieb, erfolgte 1768–71 eine weitgehende Um- und Neugestaltung des Kirchenraumes unter Äbtissin Caritas I. Kharter (1767–74). Fresken, Stuck und Altäre wurden von Augsburger Künstlern neu geschaffen. 1768/69 schufen Joseph Mages und Johann Joseph Huber die Fresken. Die bestehende dezente Stuckdekoration wurde durch ein Mitglied der Augsburger Feichtmayr-Werkstatt um zahlreiche Details bereichert.³⁷ Die Altäre folgten 1770/71, vermutlich aus der Bildhauerwerkstatt der Brüder Placidus und Ignaz Wilhelm Verhelst, die Altarbilder schufen Joseph Hartmann, Joseph Christ und Johann Joseph Huber.³⁸ Von früheren Ausstattungen blieben erhalten: das Chorgestühl im Nonnenchor (1612), das schmiedeeiserne Gitter auf dem Lettner als Abtrennung des Nonnenchores (1736), das Gestühl in der Laienkirche (um 1725), die Kreuzwegstationen von Gottfried Bernhard Göz (1752) sowie verschiedene gotische und barocke Einzelfiguren.

AUFTRAGGEBER: Äbtissin Caritas I. Kharter (Karter, 1767–74) veranlasste die Neuausstattung der Kirche (1768/71) mit Fresken, Stuck und fünf Altären.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Joseph Mages erhielt im Jahre 1768 den Auftrag für die Freskierung der Kirche. Bis zu seinem plötzlichen Tode am 26. August 1769 hatte er die Gemälde in den drei östlichen Raumteilen geschaffen.³⁹ Nach Mages Tod vollendete Huber die Ausmalung der Kirche. Von ihm stammen die Bilder im Nonnenchor, Eingangs- und Emporenjoch. Signatur über dem westlichen Rand im Stufensockel von A: „J A H (ligiert) ueber pinx: 1769. / 1904 restauriert von Oswald Völkel, München“.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A kreisrunde Pendentifkuppel⁴⁰; A1–4 Pendentifs; B, C Stichkappentonne; Ba, b und Ca, b Stichkappenfelder; 1–12 Wandpfeiler (Stirn- und Innenseiten)

Rahmen: A stuckierter, kreisrunder, vergoldeter Profilrahmen (an Scheiteln von Stuckkartuschen und Putten besetzt); B stuckierter, geschweiffter, doppelter Eierstabrahmen; C stuckierter, geschweiffter Leistenrahmen; Ba, b und Ca, b gemalte,

³⁶ Unter der Leitung Beers entstanden die Pilasterkapitelle, Medaillons und Kartuschen über den Fenstern, Rahmenfelder, Blattzweige, reicher Akanthus in den Querarmgewölben sowie die Blattstäbe an den Stichkappengraten über der Orgelempore u. a. (vgl. PAULA 1995, S. 71).

³⁷ Der zweiten Ausstattungsphase gehören die Putten-Zweiergruppen, die Fresken verklammernden Kartuschen an den Scheiteln der Gurtbögen, die Blütengehänge der Stichkappen, die kleinen Wolken und geflügelten Engelsköpfchen u. a. an (vgl. PAULA 1995, S. 71).

³⁸ 1771 schuf Huber die Gemälde für die beiden hinteren Seitenaltäre, wobei er das Gemälde des hl. Sebastian stiftete; siehe Werkkatalog Ölgemälde, gesicherte Werke, G12 und G13.

³⁹ Signatur in der Weihnachtskuppel im Chor, rechts unten „JOSEPHUS MAGES. / INVENIT ET PINXIT 1768“. Im Chor beginnend: Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten, in Zwickeln beide Johannes, Engel und Maria; Verkündigung, seitlich Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard; Anbetung der Hirten, in Pendentifs Propheten, seitlich Bernhardslegende.

⁴⁰ Die Flachkuppel hat einen Durchmesser von 8,80 m.

ovale Medaillons mit Palmzweigen und Rocaillekartuschen; 1–12 gemalte Rocaillekartuschen

Technik: Fresko; A, B, Ba, b, C, Ca, b, polychrom, A1–4 Grisaille in Grau auf gitterartiger Brokatmalerei, 1–12 Grisaille in Grau auf goldenem Grund

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1904 durch Oswald Völkel, München⁴¹; 1953/57 und 1978 f. durch Restaurator Fischer, Egling⁴². – Augenscheinlich recht guter Zustand, vereinzelt aufgehellte Retuschen und feine Rissbildung.

BESCHREIBUNG

A DARBRINGUNG JESU IM TEMPEL

Das kreisrunde Fresko im Nonnenchor ist über der westlichen Seite, mit Blick zur Orgelempore, aufgebaut. Der Betrachterstandpunkt für das einansichtige Bild liegt im Lot des Fluchtpunktes der Vertikalen, unterhalb des östlichen Scheitelpunktes am Bilderrahmen.

Die Szene spielt vor einer kulissenartigen Säulenarchitektur auf hohem Stufenpodest: in starker Untersicht ist eine Tempelfassade dargestellt. Der greise Priester Simeon steht vor dem durch einen Vorhang verhängten Tempeleingang am obersten Treppenabsatz und hält das nackte Christuskind in den Armen. Simeon verkündet die Erfüllung seiner Prophezeiung, nicht zu sterben, bevor er den Heiland gesehen habe (Lc 2,30). Er erkennt in dem Kind das Licht, das die Völker erleuchten soll, und das Heil der Welt. Maria und Joseph knien vor ihm auf den Stufen und präsentieren einen Vogelkäfig mit zwei Tauben zu ihren Füßen, die als Opfergabe gefordert waren (Lc 2,23). Hinter dem Tempelvorhang tritt die Prophetin Hanna, die in dem Kind den Erlöser der Welt erkannte, hervor. Sie pries den Herrn und redete zu allen, die auf die Erlösung Jerusalems warteten. Auf der terrestrischen Vordergrundzone, zu Seiten der Tempelfassade, sind heftig gestikulierende Zuschauer, Wallfahrer und Tempelbesucher angeordnet. Die zerklüfteten, schroffen Erdschollen steigen zu beiden Seiten empor und werden von einem Laubbaum und einer Palme begrenzt. Die Darbringungsszene bekrönend schwebt auf Höhe des Tempelgiebels ein Weihrauchfass schwenkender Engel. Unter dem Scheitel gibt ein weiterer Engel, einen Vorhang beiseite schiebend, den Blick auf die Szene frei.

Die Darstellung ist von kräftigem und leuchtendem Kolorit. An den Gewändern des Hohepriesters und Marias dominiert ein goldgelb-hellblauer Farbakkord. Dieser Farbkontrast (Goldgelb-Königsblau) wiederholt sich an der rechten Vordergrundgruppe sowie leicht abgeschwächt am vorhanghaltenden Engel. Die linke Vordergrundgruppe ist bestimmt von Blaugrün, Violett, Scharlachrot und Gelb und erhält im Weihrauchengel ein farbliches Pendant (grün, gelb). Die Erdschollen sind in dunklen Grün- und Brauntönen gestaltet, die Architekturkulisse dagegen in Hellgrau mit Gelb und hellem Violett. Die Wolkenglorie wird von einer rötlich-violetten Farbigkeit, abgeschattiert zu Orange und Grau, bestimmt.

⁴¹ Um 1880 ist ein Stück, drei Figuren umfassend, vom Deckengemälde des Nonnenchores (A) heruntergefallen. Dieses wurde bei der Restaurierung ergänzt; auch die Figuren zu beiden Seiten waren sehr schadhaft und mussten erneuert werden (vgl. 1904, *Restauration der Klosterkirche zu Oberschönenfeld (Auszug aus der Hauschronik der Abtei Oberschönenfeld, S. 17–21)*, in: Die Tat, Heft 3, Dez. 1978). Kosel zufolge waren zu Beginn des Jahrhunderts ein Teil der Vorhangdraperie und der Engel über der Hauptgruppe abgestürzt (vgl. KOSEL 1979, S. 271).

⁴² Vgl. KOSEL 1979, S. 278. Bei der Restaurierung und Konservierung der Gewölbe- und Apostelfresken wurden bis zu 3 cm starke Risse an den Decken zugespachtelt. Die Sicherung des Nonnenchorfreskos (A) bereitete erhebliche Schwierigkeiten, da sich dieses schon teilweise gelöst hatte und abzustürzen drohte (vgl. *Innenrestauration der Abteikirche Oberschönenfeld*, in: Die Tat, Heft 5, Dez. 1979).

A1–4 VIER KIRCHENVÄTER

Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter als sitzende Ganzfiguren auf Wolken mit Attributen, das Kuppelbild des Nonnenchores flankierend. Grisaillemalerei auf gitterartigem, goldockerfarbenem Stichbrokat. Die diagonal gegenüberliegenden Figuren stimmen in ihrer Körperhaltung überein (Frontalansicht: Hieronymus, Gregor; Profilansicht: Augustinus, Ambrosius).

- A1 – NW Hieronymus als büßender Einsiedler mit Posaune
- A2 – SW Augustinus mit flammendem Herzen, Bischofsstab und Mitra
- A3 – NO Ambrosius mit Bienenkorb, Bischofsstab und Mitra
- A4 – SO Gregor d. Gr. als Papst mit Tiara und Kreuzstab

B FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Im Scheitel des schmalen Eingangsjoches befindet sich die einansichtige, über der östlichen Breitseite aufgebaute Darstellung der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten (Mt 2,13–15).

Maria schreitet mit dem Jesuskind in ihrem Arm auf einen Wanderstab gestützt. Joseph, das Handwerkszeug über der Schulter tragend und den Esel an der Leine führend, folgt dicht hinter ihr. Ihnen wird der Weg durch einen Engel zur Rechten Marias, gewiesen. Seitlich wird die Szene durch eine schräg in das Bild ragende Palme sowie ein Postament mit Götzenfigur mit Faunsohren begrenzt. Den Hintergrund bildet ein rosa-violett verschatteter Himmel mit hellblauen Durchblicken.

Die Komposition zeichnet sich durch eine helle, lichte Pastellfarbigkeit aus. Farbliche Hauptakzente bilden die blaue Draperie Marias sowie das an Maria und Josephs Gewändern korrespondierende Hellrot, Violett und Hellgrün. Das Licht fällt von links oben ein, Maria bildet mit dem Jesuskind und dem Engel den hellsten Punkt, Joseph steht in ihrem Schatten.

B1, B2 VISIONEN DES HL. BERNHARD

Der Zyklus aus der Legende des hl. Bernhard setzt sich an den beiden seitlichen Medaillons des Eingangsjoches mit den Darstellungen zweier Bernhardsvisionen fort.⁴³

B1 HL. BERNHARD VOR DER MARIENFIGUR IM SPEYERER DOM (SALVE REGINA)

Im nördlichen Medaillon wird durch einen nach oben gerafften, grünen Vorhang der Blick auf die Szene freigegeben. Der hl. Bernhard, in weiß-blauer Kukulie, steht nach links gewendet vor einer Marienstatue, die sich ihm gegenüber leicht erhöht vor einer Säule am linken Bildrand erhebt. Die Statue ist von monochromer Elfenbeinfarbigkeit. Maria mit Kind und Zepter blickt den Heiligen an. Zwischen dem hl. Bernhard und der Statue erscheint im Hintergrund ein Baum vor bewölktem Himmel.

B2 HL. BERNHARD IN MYSTISCHER UMARMUNG MIT CHRISTUS AM KREUZ (AMPLEXUS)

Auf dem gegenüberliegenden, südlichen Medaillon, ist eine zweite Vision des hl. Bernhard verbildlicht. Die Bildfläche wird von Christus am Kreuz, die gesamte Höhe einnehmend, dominiert. Zur rechten Seite Christi steht der hl. Bernhard in weißer Kukulie mit erhobenem Haupt. Christus hat seinen rechten Arm vom Kreuz gelöst und um die Schulter des Heiligen gelegt, dieser wiederum seine Linke um den Leib des Gekreuzigten. Die Szene wird von einem hellvioletten Vorhang hinterfangen, sowie

⁴³ Der Zyklus mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard von Clairvaux erstreckt sich über die Laienkirche, die Stichkappen der Zwischenjoche sowie die Quertonnen der Hauptkuppel und umfasst die Weissagung des Einsiedlers an die Eltern des hl. Bernhard, die Weissagung Aleths an Tescelin, die Weihnachtvision sowie die Ankunft mit dreißig Gefährten im Kloster Citeaux u. a. von J. Mages.

seitlich von blauen Farbflächen gerahmt: auf der rechten Seite eine kühle blaue Draperie, die auf der linken Seite mit dem hellblauen Himmel korrespondiert.

C MUTTERGOTTES

Das Bildfeld im Scheitel des westlichen Emporenjochs trägt ein Marienbildnis, das vom Orgelgehäuse fast völlig verdeckt ist.

C1, C2 EMBLEMATISCHE ZISTERZIENSERBILDER

Die beiden seitlichen Medaillons im Emporenjoch zeigen emblematische Darstellungen in gemalten Rocaillemedaillons.

C1 LOBPREISENDE ZISTERZIENSERINNEN

Im nördlichen Medaillon sind Zisterzienserinnen beim Chorgebet dargestellt. Ein nach links oben, an eine Säule zusammengeraffter, blauer Vorhang gibt den Blick auf psallierende Zisterzienserinnen hinter einem Chorgestühl frei. Darüber schweben zwei aufgeschlagene Bücher, in welche zwei Hände schreiben. Im Hintergrund bewölkter Himmel.

C2 HERZEN JESU UND MARIÄ

Im südlichen Medaillon strömen aus den flammenden Herzen Jesu mit Dornenkranz und Mariä mit Lilienkranz am rot verfärbten Himmel ein roter und weißer Strahl. Der am rechten, unteren Bildrand sitzende Schutzengel mit Äbtissinnenstab hält einen Becher darunter. Die Strahlen ergießen sich vom Kelch über das im linken Hintergrund dargestellte Kloster Oberschönenfeld.

1–12 APOSTELKÖPFE

An den Stirn- und Innenseiten der Wandpfeiler, im schmalen Seitenaltarjoch, überkuppelten Hauptraum und schmalen Eingangsjoche, sowie an den Wandabschnitten im Laienraum sind in gemalten Rocaillekartuschen die Brustbilder der zwölf Apostel in Grisaillemalerei auf goldenem Grund gestaltet. Die Apostel werden durch Attributbeigaben identifiziert.

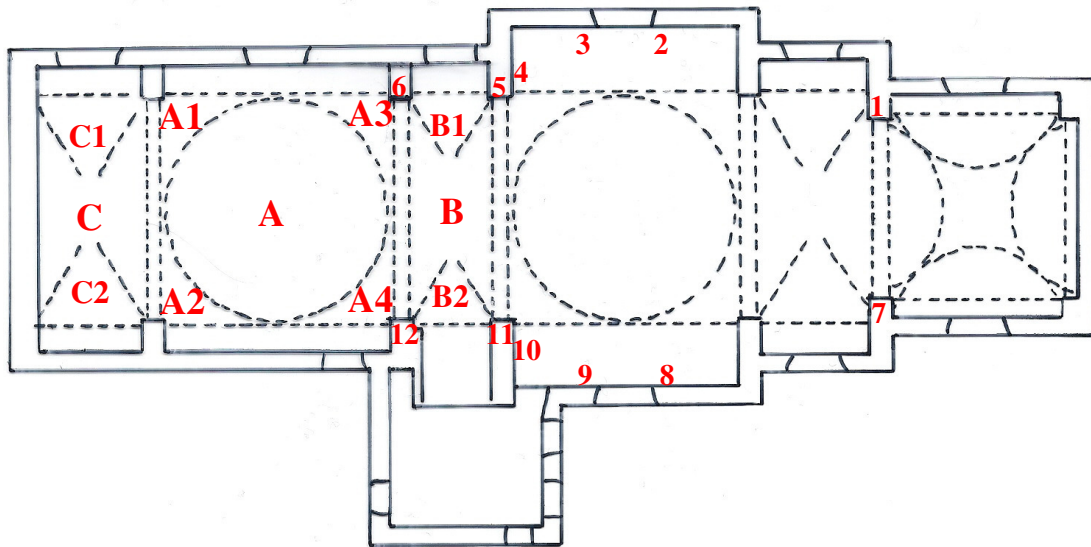
An der Nordwand erscheinen von Ost nach West: 1 Petrus (Schlüssel), 2 Jakobus d. Ä. (Pilgermuscheln), 3 Thomas (Lanze), 4 Bartholomäus (Messer), 5 Simon Zelotes (Säge) und 6 Judas Thaddäus (Keule).

An der Südwand sind von Ost nach West: 7 Paulus (Schwert), 8 Philippus (lat. Kreuz), 9 Jakobus d. J. (Walkerstange), 10 Matthäus (Beil), 11 Andreas (Andreaskreuz) und 12 Johannes Ev. (Kelch und Schlange) angeordnet.

QUELLEN: Kloster Oberschönenfeld, Klosterarchiv. – BLfD, Objektakt Kloster Oberschönenfeld.

LITERATUR: STETTEN 1788, S. 213. – MEUSEL 1808, S. 423. – HUBER 1817, S. 365 (1769). – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 293 (keine Erwähnung Hubers). – GRIMM 1859, S. 299. – AUGSBURG O. J., S. 92 (keine Erwähnung Hubers). – HOPP 1893, Bd. 1, S. 50 (keine Erwähnung Hubers). – *Künstlerische Notizen* 1897, S. 140 (keine Erwähnung Hubers). – PFEIFFER 1903, S. 57. – EURINGER 1903, S. 37. – EURINGER 1910–16, S. 32. – SCHILLER 1911, S. 86. – CAVIEZEL O. J., S. 33. – HAUTTMANN 1921, S. 43 (keine Erwähnung Hubers). – HAUGG 1923 (Nr. 20). – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – SCHÖTTL 1928, S. 40. – MAYER-PFANNHOLZ 1930, S. 180, 235. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – GÖERS 1948, S. 156, 183 f., 323. – LIEB 1952, S. 4, 7, 9. – KRAUSEN 1953, S. 76 ff. (keine Erwähnung Hubers). –

DEHIO 1954, S. 32. – *Augsburger Rokoko* 1956, S. 36. – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1959, S. 606. – EBERLEIN 1961, S. 75. – OBERSCHÖNENFELD 1961, S. 60, 94. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 535. – NEU/ OTTEN 1970, S. 17, 226, 230 f. – BAUER 1976, S. 1310. – KOSEL 1979, S. 271. – *Kein Gewinn bei Faßmalerei (Auszug aus der Hauschronik der Abtei Oberschönenfeld S. 17–21)*, in: Die Tat, Heft 3, Dezember 1978. – *Innenrestauration der Abteikirche Oberschönenfeld*, in: Die Tat, Heft 5, Dezember 1979 (keine Erwähnung Hubers). – KEMP 1981, S. 263 f. – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1983, S. 217. – KLOTH/ OBERLANDER 1985, S. 29, 32, 34 mit Abb. 7, 10, 13, 23 ff., 32. – SPRANDEL 1985, S. 6, 14, 46, 108. – BAER/ BELLOT/ FALK 1985, S. 177. – OHNACKER 1986, S. 12. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 365. – DEHIO 1989, S. 818. – PÖTZL 1989, S. 216, 226. – CAECILIA 1989, S. 3, 8, 18 ff.. – DEWIEL 1990, S. 231. – PAULA 1991, S. 254. – *Schrifttum zur deutschen Kunst*, hg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Heft 49, Jg. 1985, Berlin 1993, Nr. 327. – SPRANDEL 1994, S. 180, 187, 189. – NESTLER 1994, S. 127. – PÖTZL 1994, S. 308. – OBERLANDER, RUDOLF: „*Flucht nach Ägypten*“, *Deckenfresko von Johann Joseph Anton Hueber im Gewölbe des Eingangsjoches der Abteikirche Oberschönenfeld*, in: Die Tat, Heft 39, Dezember 1995, S. 312–318. – SCHIEDERMAIR 1995, S. 60, 71, 73–84, 87, 94, 133, 174 mit Abb. 96, 106. – PAULA 1997, S. 248, 261 f. – DIETRICH 1998, S. 180 mit Abb. 4. – PAULA 1998, S. 38. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 521. – OBERLANDER, RUDOLF: *Wegbegleiter des Kindes. Keine Spur vom Paradies – Flucht im Schutze Gottes. Weihnachtliche Bildbetrachtung zum Deckengemälde der „Flucht nach Ägypten“*, in: Die Tat, Heft 47, Dezember 1999, S. 345–349. – CAECILIA 1999, S. 3, 8, 18 ff. – FREI 2002, S. 50, 52, 90 mit Abb. S. 54, 77, 91. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



OBERSCHÖNENFELD, MARIÄ HIMMELFAHRT – GRUNDRISS

F V OBERSCHÖNENFELD, KLOSTERKIRCHE MARIÄ HIMMELFAHRT – BILDTAFELN



A DARBRINGUNG JESU IM TEMPEL



A1 HIERONYMUS



A2 AUGUSTINUS



A3 AMBROSIVS



A4 GREGOR D. GR.



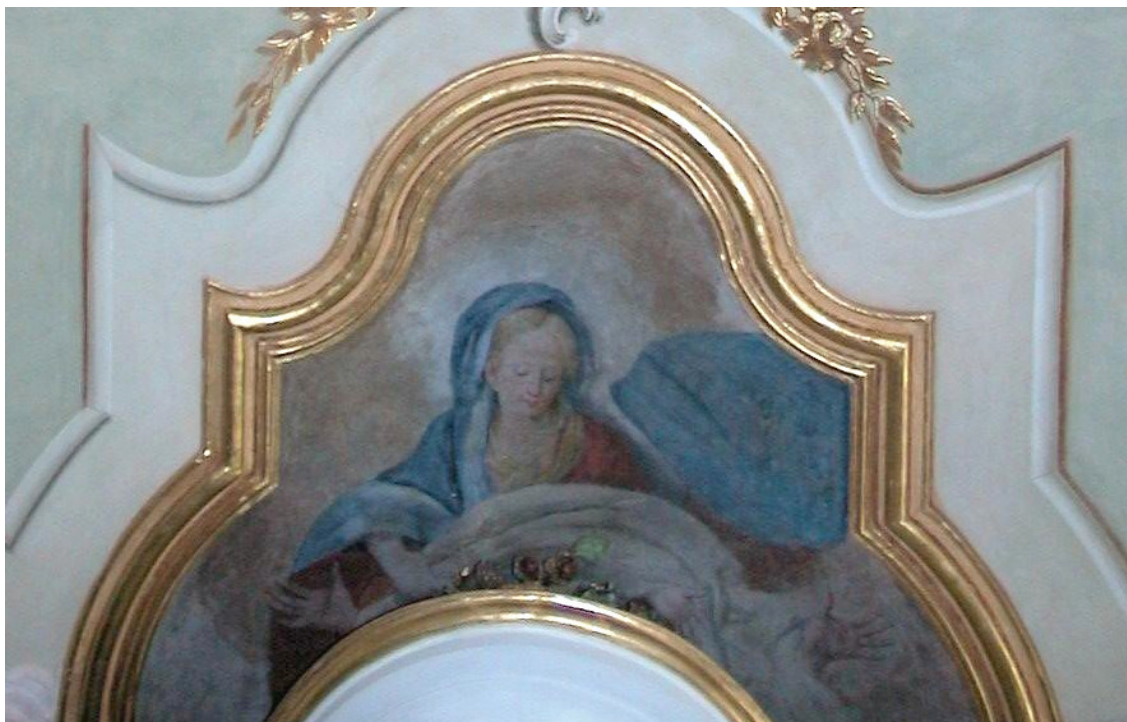
B FLUCHT NACH ÄGYPTEN



B1 HL. BERNHARD VOR DER MARIENFIGUR IM
SPEYERER DOM (SALVE REGINA)



B2 HL. BERNHARD IN MYSTISCHER UMARMUNG
MIT CHRISTUS AM KREUZ (AMPLEXUS)



C MUTTERGOTTES



C1 LOBPREISENDE ZISTERZIENSERINNEN



C2 HERZEN JESU UND MARIÄ



1 PETRUS



2 JAKOBUS D. Ä.



3 THOMAS



4 BARTHOLOMÄUS



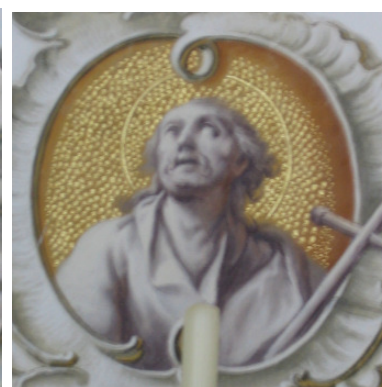
5 SIMON ZELOTES



6 JUDAS THADDÄUS



7 PAULUS



8 PHILIPPUS



9 JAKOBUS D. J.



10 MATTHÄUS



11 ANDREAS



12 JOHANNES

F VI Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich

Kath. Kapelle des ehem. Priesterseminars, Markt Pfaffenhausen (Regens-Röble-Straße 2), Lkr. Mindelheim. Zur Zeit der Ausmalung Zugehörigkeit zum Hochstift Augsburg. Heute Hauskapelle des Blindenheims St. Joseph, eine Filiale der 1884 von Dominikus Ringeisen in Ursberg gegründeten Einrichtung für behinderte Menschen.

PATROZINIUM: St. Ulrich

BAUWERK: 1734/35 Gründung eines Priesterseminars durch den Augsburger Fürstbischof Alexander Sigismund Pfalzgraf von Neuburg (1690–1737), mit dem Ziel der Einführung der in Dillingen ausgebildeten Priester in die praktische Seelsorge. Im selben Jahr (1735) Baubeginn nach Entwurf und Leitung des Wessobrunner Baumeisters Joseph Schmuzer (1683–1752). Nach dem Tod des Bischofs 1737 kam es zur Einstellung der Arbeiten, da der Nachfolger Johann Franz Schenk von Stauffenberg (1737–40) ein Seminar in Dillingen errichten wollte. Nach dessen nur kurzer Regierungszeit wurde 1740 unter dem Nachfolger Bischof Joseph Ignaz Philipp, Landgraf von Hessen-Darmstadt (1740–68), der Bau wieder aufgenommen. Die Bauleitung oblag wiederum Joseph Schmuzer. 1741/42 wurden die ehemaligen Ökonomiegebäude ausgeführt. Am 3. Juli 1744 erfolgte die Grundsteinlegung zur Kapelle, die 1745 unter Joseph Schmuzer eingewölbt wurde. Die Stuckierung wurde Franz Xaver Schmuzer (1713–1775), dem Sohn des Joseph, übertragen. 1745 bezogen bereits die ersten Weihekandidaten das neue Seminar. Im Jahre 1749 konnte die Anlage weitgehend vollendet werden, während sich die Arbeiten am Ostflügel noch bis 1756 hinzogen. Nachdem 1756 der Dachreiter über der Kapelle errichtet worden war, konnte am 10. Oktober 1756 die Kapelle und der Hochaltar durch Weihbischof Franz Xaver Freiherr von Adelman konsekriert werden. 1768 Vermehrung der Zahl der Alumnus durch eine Stiftung des Augsburger Bankiers Johann von Obwexer. Nach dem Tode des Fürstbischofs Joseph Ignaz Philipp, Landgraf von Hessen-Darmstadt, veranlasste sein Nachfolger Klemens Wenzeslaus, Prinz von Sachsen und Polen, Kurfürst und Bischof von Augsburg, Erzbischof und Kurfürst von Trier (1768–1812), die Innenausstattung der Seminarkapelle: Freskierung und Hochaltarbild⁴⁴ von Huber 1774, Hochaltar von Ignaz Wilhelm Verhelst (1729–1792). Nach der Aufhebung des Seminars durch die kurfürstliche bayerische Regierung im Jahre 1804 wurde Dillingen zum Ausbildungsort der Priester bestimmt, das Seminar nach Dillingen verlegt und die Gebäude verschiedenen Nutzungen (Pfarrhof, Schule u. a.) zugeführt. 1891 Erwerb durch Dominikus Ringeisen für die Ursberger Kongregation und 1894 Eröffnung des Blindenheims.⁴⁵ – Rechteckige, geschlossene Vierflügelanlage zu drei Geschossen, mit profiliertem Traufgesims und abgewalmten Dächern. Die nördlichen und südlichen Flügel in einer Länge zu je dreizehn Fensterachsen. Gliederung des Südtraktes durch eine zentrale korbbogige Durchfahrt, der Westseite durch einen dreiachsigen Mittelrisalit. Die Ostfassade bildet die Schauseite mit einem um eine Achse vortretenden Mittelrisalit, gerahmt von fünfachsigem Gebäudeflanken. In diesen Ostflügel ist die Kapelle St. Ulrich eingegliedert, welche durch ihre segmentbogige Apsisrundung nach außen in Erscheinung tritt. Eine zusätzliche Akzentuierung ergibt sich durch einen niedrigen, quadratischen Turm mit geschwungener Haube über der Dachmitte. Hauptportal in der Mitte des nördlichen Flügels des Osttraktes mit steinerner Neurenaissance-Ädikula. – Bei der St. Ulrichs-Kapelle handelt es sich um einen

⁴⁴ Das Letzte Abendmahl darstellend, siehe Werkkatalog Gemälde, gesicherte Werke, G29.

⁴⁵ Vgl. HABEL 1971, S. 405 f. – DEHIO 1989, S. 868 f.

kleinen, geosteten Rundtempel. Hoher, zylindrischer Zentralraum auf längsovalen Grundriss, mit einem Durchmesser von elf zu neun Metern. Dem Oval ist ein Quadrat eingeschrieben, das von vier – zur Raummitte hin abgeschrägten, an beiden Seiten mit korinthisierenden Pilastern und dreiteiligen, verkröpften Gebälkstücken besetzten – Pfeilern begrenzt ist. Die Pfeiler sind durch halbrunde Gurtbögen miteinander verbunden, die eine kreisrunde Flachkuppel auf Pendentifs tragen. Östlich und westlich sind durch halbrunde Gurte tonnengewölbte Abseiten abgetrennt: im Osten als Apsis mit großen Rundbogenfenstern, im Westen als Eingangsjoch mit Doppelpore. Nördlich und südlich je schmalere Abseiten. An den Längsseiten je ein Seitenaltar, flankiert von Fenstern und Türen im Erdgeschoss sowie von rundbogigen Oratoriumsöffnungen im ersten Stock mit balkonartigen Brüstungen und durchbrochen geschnitztem Gitterwerk auf Höhe der unteren Empore. Über den Nebenaltären ruhen die Ausläufer der oberen Emporenbrüstung, welche Orgelprospekte (1937) trägt.⁴⁶

AUFTRAGGEBER: An den Längsseiten Kartuschen mit Wappen der Augsburger Fürstbischöfe. An der südlichen Längsseite von Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt (1740–68), an der nördlichen von Clemens Wenzeslaus Prinz von Sachsen und Polen (1768–1812).⁴⁷

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in A über der östlichen Seite im gemalten Rahmen der Kuppelöffnung: „J A H (ligiert) ueber pinxit.“. Die Freskierung datiert in das Jahr 1774.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A flache, kreisrunde Pendentifkuppel; B1–4 Pendentifs; B5, 6 östliche und westliche Abseite, im Scheitel des Tonnengewölbes; C1–5 obere Emporenbrüstung

Rahmen: A stuckierter, kreisrunder Profilrahmen; B1–4 stuckierte, reich geschwungene, symmetrische Stuckkartuschen; B5, 6 stuckierte, kleeblattförmige, querovale Stuckkartuschen; C1–5 stuckierte, vierpassförmige Kartuschen

Technik: Fresko; A polychrom; B1–6 graue Tonmalerei, C1–5 alternierend caput mortuum bzw. graue Tonmalerei

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1937 durch Kunstmaler Joh. Baumann, München.⁴⁸ 1963 Restaurierung durch Architekt Franz Bauer und Maler Schäfer. 1979 ff. durch Erich Marschner, Memmingen. – Augenscheinlich recht guter Zustand der Malereien.

BESCHREIBUNG

A GLORIE DES HL. ULRICH

Im Zentrum einer zentralperspektivisch konstruierten Scheinarchitektur ist die Glorie des hl. Ulrich dargestellt. In Verlängerung der realen Pfeiler erheben sich vier Pfeiler, die den realen jedoch nicht nachgebildet sind. Die Pfeiler sind durch vier Korbbogengurte, welche sich nach oben durch ein Gesims öffnen, miteinander verbunden. Der Betrachterstandpunkt der Scheinarchitektur, deren Konstruktionslinien im zentralen Scheitelpunkt ihren Fluchtpunkt haben, liegt im Senkrechten Lot darunter.

⁴⁶ Vgl. HABEL 1971, S. 405 f. – DEHIO 1989, S. 868 f.

⁴⁷ Die Wappenkartuschen sind durch 1937 eingebaute Orgelprospekte verdeckt.

⁴⁸ Vgl. *Ursberger St. Josefsbote*, 40. Jg., Nr. 12, Dezember 1937, S. 165.

Die Glorie des hl. Ulrich ist über der östlichen Hochaltarseite aufgebaut. Der Heilige beherrscht das Zentrum der Kuppel. Im Bischofsornat mit Mitra kniet er, begleitet von Engeln und Putten, auf Wolken. Der Engel zu seiner Linken präsentiert Krummstab und den Fisch, sein Attribut. Über seinem von goldgelbem Licht umstrahltem Haupt öffnet sich eine von Putten gesäumte Glorie.

Vom kühlen, grau-ockerfarbenen Kolorit der Scheinarchitektur ist die Heiligenglorie abgesetzt. Dem Thema der Darstellung entsprechend herrscht eine helle, warme Farbigkeit vor: eine ockerfarbenen Grundtonigkeit in Verbindung mit wenigen kräftigen Farbakzenten in kühlem Blau, Goldgelb, gedämpftem Rot und Grün, begleitet von hellem Violett und Olivgrün.

Diese Komposition hat Huber im selben Jahr in der Nikolauskirche von Unterdießen (F VII, D) gemalt.

A1–6 SZENEN AUS DEM LEBEN DES HL. ULRICH

Die Glorie des hl. Ulrich begleiten sechs Szenen aus dem Leben des Heiligen. Diese sind ringsum der Kuppel an den Pendentifs sowie an der östlichen und westlichen Längsachsen-Wölbungsfläche angeordnet. Die vier Szenen in den Pendentif-Kartuschen sind in grauer Tonmalerei, dagegen die beiden vierpassförmigen Kartuschenfelder der Ost-West-Achse in Caput mortuum-farbener Tonmalerei ausgeführt.

A1 BISCHOFSWEIHE DES HL. ULRICH

Über einem hohen Stufenpodest öffnet sich ein tonnengewölbter Kirchenraum. Im Vordergrund wird an einem blockartigen Altar die Weihe des Ulrich durch zwei Bischöfe vollzogen. Links im Hintergrund eine Gruppe von Klerikern, die die liturgischen Gebete sprechen. Links ist eine Draperie um eine Säule geschlungen und dadurch der Blick auf die Weiheszene freigegeben.

A2 VISITATION DES KLERUS

Die Szene erhebt sich ebenfalls über einem Stufenpodest. Bischof Ulrich sitzt erhöht unter einem Baldachin und ist mit Redegestus an die Kleriker gewandt. Die Szene wird im Hintergrund durch eine hohe geschlossene Mauer begrenzt.

A3 REISE DURCH DIE DIÖZESE

Den Weg der von rechts nach links ziehenden Reisegesellschaft des hl. Ulrich säumen im Vordergrund lagernde Bettler.

A4 FISCHWUNDER

Die Szene ist wiederum über einem hohen Stufensockel aufgebaut. Im Zentrum sitzen die beiden Bischöfe Ulrich von Augsburg und Konrad von Konstanz an einem kerzenbeleuchteten Tisch, an welchen von rechts ein Bote herangetreten ist. Nachdem der hl. Ulrich den überbrachten Brief in Empfang genommen hat, überreicht er dem Boten zur Belohnung einen Fisch auf einem Teller. Hinter dem Stuhl des Bischofs steht ein Diener. Die Szene wird von einer nach oben gerafften Draperie hinterfangen.

A5 ULRICHSMESSE

Der Blick fällt in einen durch Säulen, Pfeiler und Arkaden gegliederten Kirchenraum. Im Zentrum erscheint der hl. Ulrich bei der Messfeier vor dem Altar. Mitra und Bischofsstab hat er auf dem Sockel links vorne abgelegt. Über dem Altar erscheint in Wolken eine Hand, von welcher ein heller Lichtstrahl auf das Haupt des Bischofs fällt. Die der Messe beiwohnenden Figuren blicken erschrocken auf das Geschehen. Nach rechts wird die Szene durch eine draperieumschlungene Säule begrenzt.

A6 TOD DES HL. ULRICH

Der Bildausschnitt wird durch einen Stufensockel, seitlich flankierende Mauerabschnitte sowie einen nach oben gerafften Vorhang begrenzt. Dazwischen öffnet sich ein halbrund schließender Raum mit Mittelpfeiler. Zwei zur Seite tretende Figuren im Vordergrund öffnen den Kreis der andächtig Betenden und die Litanei singenden Kleriker. Im Zentrum liegt der hl. Ulrich im Bischofsornat und betenden Händen auf einem Stufenpodest. Von links ist Riwin, der Neffe Ulrichs, herangetreten und überbringt eine Grußbotschaft des Kaisers. Im Vordergrund stehen am oberen Treppenabsatz eine brennende Kerze und ein Salbungsgefäß.

B1–5 FÜNF HEILIGBILDER

Fünf Brustbilder von Heiligen in gedrückten Vierpasskartuschen – abwechselnd in caput mortuum-farbener und grauer Tonmalerei – an der oberen Emporenbrüstung: Apostel Petrus (nördlich) – hl. Franz von Sales (südwestlich) – hl. Laurentius (mitte) – hl. Johannes Nepomuk (nordwestlich) – Apostel Paulus (südlich). Diese freskierten Kartuschenfelder alternieren mit Bandelwerk stuckierten Füllungsfeldern.

B1 Apostel Petrus mit zwei Schlüsseln

B2 Hl. Franz von Sales, als Bischof in Pontifikalkleidung, mit Flammenzungen auf der Brust; sein Attribut, ein von Dornen umwundenes Herz, fehlt

B3 Hl. Laurentius von Rom als junger Diakon mit Dalmatik, verweist auf den Rost als Hinweis auf sein Martyrium

B4 Hl. Johannes Nepomuk mit sternenumkränztem Haupt und hermelinbesetzter Mozetta, das Kruzifix in seinen Händen betrachtend

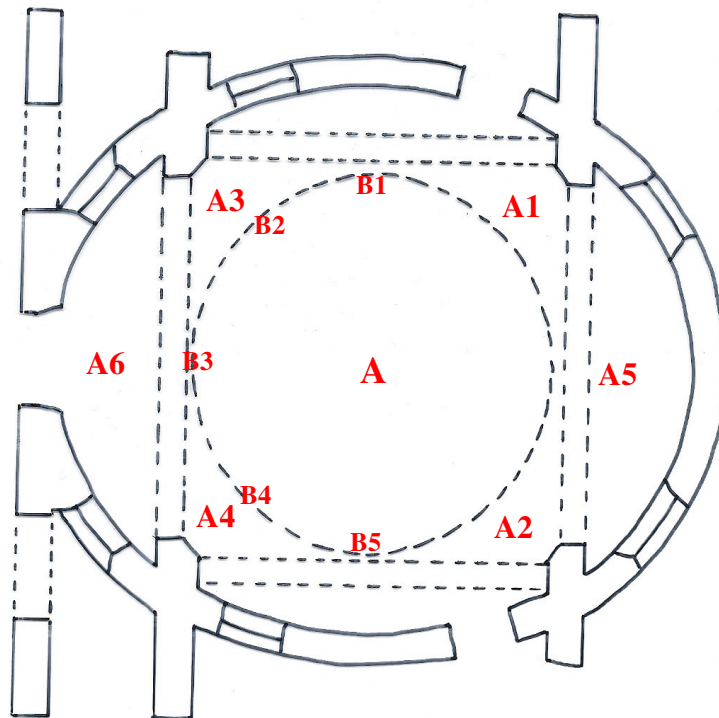
B5 Apostel Paulus mit Schwert, in einem Buch lesend

IKONOGRAPHIE: Um 890 in Augsburg als Sohn eines alemannischen Grafengeschlechts geboren. 908/909 Priesterweihe durch den Augsburger Bischof Adalbero, am 28.12.923 Bischofsweihe durch Bischof Heriger von Mainz. Der hl. Ulrich sicherte Augsburg mit einer Steinmauer und hatte bedeutenden Anteil am Sieg auf dem Lechfeld am 10.8.955: nach der Legende griff er selbst mit dem Schwert in den Kampf ein und eine Engelshand verlieh ihm während der Schlacht das „crux victorialis“. Nach 955 sorgte er sich um den Ausbau des kirchlichen Lebens seines Bistums. 962 ließ er sich durch Kaiser Otto I. von der Verwaltung des Güterbesitzes seiner Kirche befreien und bat 972 auf der Bistumssynode vergeblich um Entbindung von seinem Amt. Der hl. Ulrich starb am 4.7.973 und wurde von seinem Freund Wolfgang von Regensburg in St. Afra begraben, wo er sich schon vorher seine Grabkammer gerichtet hatte (Ulrichs-Viten, vgl. AASS Julii, Tomus 2, 4.7., S. 97 ff.; RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. 2, S. 12–14; LThK², Bd. 10, S. 454 ff.).

QUELLEN: BLfD, Objektakt Pfaffenhausen Blindenanstalt.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366. – SPECHT 1917, S. 31. – *Geschichte des Priesterseminars zu Pfaffenhausen*, in: Schwäbische Heimat, Nr. 25, 2. Jg., 1923; Nr. 26, 2. Jg., 1923 (keine Erwähnung Hubers). – WAGNER, ANTON: *Ursbergs Filial-Besitzungen*, in: Bayerland, 40. Jg., 1929, S. 49 f. (keine Erwähnung Hubers). – LIEB 1931, S. 61 (keine Erwähnung Hubers). – *Ursberger St. Josefsbote*, 40. Jg., Nr. 12, 1937, S. 165 (keine Erwähnung Hubers). – *Ursberger Kalender* 1939, 14. Jg., S. 33 f. (keine Erwähnung Hubers). – SCHÖTTL 1959/61, S. 44 f. – SCHÖTTL 1961, S. 358 mit Abb. S. 357. – SESAR 1970. – HABEL 1971, S. 405, 408. – SPRANDEL 1985, S. 14, 53. – SCHÖTTL 1985, S. 22 mit Abb. auf Umschlagrückseite. – STANKOWSKI 1987, S. 314. –

STANKOWSKI 1988, S. 122. – DEHIO 1989, S. 869. – DEWIEL 1990, S. 329. – NESTLER 1994, S. 128. – GSCHWIND, LUDWIG: *Das Priesterseminar von Pfaffenhausen. Ein halbes Jahrhundert geistliches Bildungszentrum (1745–1804)*, in: Klerusblatt 84 (2004) Nr. 8, S. 176 (keine Erwähnung Hubers). – WALLENTA 2004, S. 13–18. – MENATH-BROSCH 2010, S. 36 f. mit Abb. S. 34. – MENATH-BROSCH 2012.



PFAFFENHAUSEN, ST. ULRICH – GRUNDRISS

F VI PFAFFENHAUSEN, KATH. KAPELLE ST. ULRICH – BILDTAFELN



A GLORIE DES HL. ULRICH



A1 BISCHOFSWEIHE DES HL. ULRICH



A2 VISITATION DES KLERUS



A3 REISE DURCH DIE DIÖZESE



A4 FISCHWUNDER



A5 ULRICHSMESSE



A6 TOD DES HL. ULRICH



B1 APOSTEL PETRUS



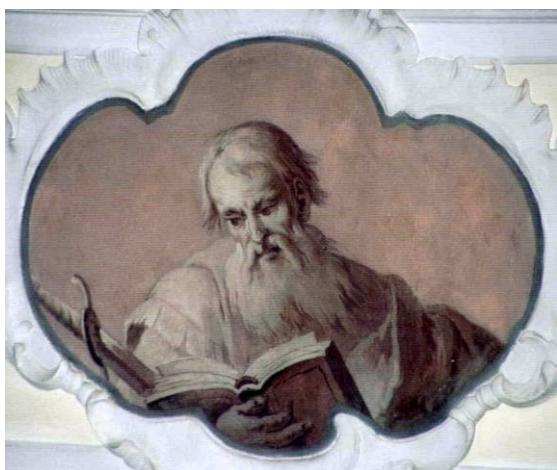
B2 HL. FRANZ VON SALES



B3 HL. LAURENTIUS VON ROM



B4 HL. JOHANNES NEPOMUK



B5 APOSTEL PAULUS

F VII Unterdießen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus

Kath. Pfarrkirche, Lkr. Landsberg am Lech, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung Herrschaft Unterdießen, die von 1664 bis 1779 die Grafen Thurn und Taxis innehatten. Am 17.10.1692 wurde eine Armeseelenbruderschaft eingeführt.⁴⁹

PATROZINIUM: St. Nikolaus

BAUWERK: Nach einem Brand 1773/74 Neubau des Chores mit Sakristei und Oratorium sowie Verlängerung des Langhauses um eine Achse durch Benedikt Nigg aus Füssen unter Pfarrer Franz Anton Schott (1758–98). Der Turm und vermutlich auch der Kern des Langhauses entstammen noch dem gotischen Vorgängerbau (2. Hälfte 15. Jh.). – Die Pfarrkirche liegt südlich vor dem Ort, inmitten des Gottesackers. Das Langhaus ist als Saalbau zu vier Fensterachsen mit Stichkappentonne gestaltet.⁵⁰ Wandgliederung durch ionische Pilaster und Gesimse sowie rundbogige Fenster. Über einen runden Chorbogen schließt der eingezogene Chorraum auf quadratischem Grundriss mit rundem Spiegelgewölbe auf Hängezwickeln an. Wandgliederung durch konkave Vorlagen in den Ecken. Der eingezogene Altarraum mit segmentbogigem Chorschluss und zwei Rundbogenfenstern seitlich des Hochaltars ist durch einen Gurtbogen auf kräftigen Vorlagen abgetrennt. Im nördlichen Chorwinkel steht der Satteldachturn aus Backsteinen, im südlichen befindet sich die Sakristei mit Oratorium. Im Westen stichbogiges Eingangsportal und Doppelpore mit geschwungener Brüstung.⁵¹

AUFTRAGGEBER: Über dem Chorbogenscheitel befindet sich das Wappen der Reichsgrafen von Thurn und Taxis mit Reichsadler, rotem Wappenturm, silbernem Dachs und Löwen. Vermutlich fungierte Max Carl Graf von Thurn, Valsassina und Taxis⁵² als Auftraggeber. Das Wappen der Thurn und Taxis wird von vier weiteren Wappen von Schlossherren und deren Gemahlinnen flankiert. Die beiden Wappen auf der rechten Seite mit dem Aheimischen Löwen und den beiden Fischen erinnern an die Schlossherrinnen aus dem Hause Aheim und Salm-Reifferscheidt. Auf der linken Seite das Wappen der Herren von Freyberg mit fünf silbernen Kugeln auf schwarzem Grund sowie dasjenige der Fürsten von der Leyen mit Schiefer und Silberbalken.⁵³

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur im Hauptfresko (B) über der östlichen Schmalseite, am untersten Felsen rechts: „*J A H (ligiert) ueber Pinxit.*“. Das Chronogramm über der Orgel bezeichnet das Entstehungsdatum: „*VoX / sangVINIs / aC / soDaLitas / eManCIpant (= 1774).*“

BEFUND

Träger: A, B, C Flachtonne mit Stichkappen; B1–8 Zwickelkartuschen; D rundes Spiegelgewölbe; D1–4 Hängezwickel; EB1–4 obere und untere Emporenbrüstung
Rahmen: A, B, C reich geschwungener, stuckierter Profilrahmen, begleitet von reichem Rocaillewerk; D runder, stuckierter Profilrahmen; B1–8, D1–4 stuckierte

⁴⁹ Vgl. FÜRST 1880, S. 113.

⁵⁰ Saalraum von insgesamt 28 m Länge und 8,50 m (Langhaus) bzw. 6,70 m (Chor) Breite (vgl. FÜRST 1880, S. 108 f.).

⁵¹ Vgl. BREUER 1960, S. 189 f. – DEHIO 1990, S. 1205.

⁵² Vgl. FÜRST 1880, S. 120. – BREUER 1960, S. 190. – BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 241.

⁵³ Vgl. KREUTMAYR 1973, S. 133. Die beiden äußeren Wappen wurden vermutlich erst nach 1880 hinzugefügt (vgl. FÜRST 1880, S. 109). Zu den Besitzverhältnissen siehe FÜRST 1880, S. 118 ff.

Kartuschenrahmen, begleitet von reichem Rocaillewerk mit Blumengirlanden; EB1–4 stuckierte Profilrahmen

Technik: Fresko; A, B, C, D, EB1–4 polychrom; B1–8 alternierend karmin-gelbe und türkis-karmin-gelbe Tonmalerei; D1–4 karmin-gelbe Tonmalerei

RESTAURIERUNGEN/ ERHALTUNGSZUSTAND: 1869 Innenrenovierung unter Pfarrer Heim⁵⁴; 1890 Überarbeitung des Inneren⁵⁵; 1915–20 Restaurierung der Deckenbilder durch Kunstmaler Huwyler⁵⁶; 1988 Restaurierung der Fresken durch M. Sattler, Füssen.⁵⁷ – Die Deckenbilder weisen zahlreiche Rissbildungen sowie aufgehellte und verfärbte Kittungen und Retuschen auf.

BESCHREIBUNG

A ERLÖSUNG DER ARMEN SEELEN DURCH DAS BLUT DES GEKREUZIGTEN

Das langgestreckte Hauptfresko ist über der östlichen Schmalseite aufgebaut. Über einem irrationalen Höhlen-Felsen-Gebilde des unteren Bilddrittels ragt auf einem Brückenbogen das Kreuz mit dem Gekreuzigten empor. Aus den fünf Wundmalen strömt das Blut Christi, welches links von Ecclesia mit Tiara in einem Kelch und rechts von einem Engel mit einer Schale aufgefangen wird. Puttenpaare auf den obersten Erhebungen präsentieren verschiedene Attribute: links das Papstkreuz, Rundtempel sowie das Buch des Lebens, rechts die Arma Christi, wie drei Kreuzigungsnägel, Isopstengel und Lanze. Aus den beiden Auffanggefäßen fließt das Heilige Blut weiter in die Tiefe. Dort erscheinen unter einer brückenartigen Bogenöffnung hell erleuchtet Arme Seelen mit flehend erhobenen Armen und Blicken. Darunter bildet eine zweite höhlenartige Öffnung, die im Innern das lodernde Höllenfeuer birgt, den unteren Abschluss.

Die Darstellung ist von einfarbigem Charakter und wird von einer rötlich-violetten Ockerbrauntonigkeit bestimmt. In der farbigen Anlage sind der irrealer Schauplatz und der bedeckte Wolkenhimmel kaum zu unterscheiden und bilden eine indifferente, einheitliche Farbfolie. Die Farbskala der einfarbigen Bildanlage erstreckt sich von hellem Braungelb zu dunklem Braunrot. Vor dem ockerbraunen Hintergrund erscheint lediglich Blau und gedämpftes Rot im Kontrast zu Weiß als Buntfarben an den Gewändern von Ecclesia und dem Engel.

Während das Purgatorium von hinten durchlichtet ist, werden Christus, Ecclesia und der Engel von links oben beleuchtet.

B HL. NIKOLAUS ALS PATRON DER ARMEN SEELEN IM FEGEFUEHR

Hinter einer schmalen, verschatteten Erdscholle im Vordergrund, die räumliche Distanz zum Betrachter sowie Tiefenwirkung schafft, schlagen Flammen hoch. Inmitten des lodernnden Flammenmeeres und Armer Seelen erscheint der Heilige in Bischofsornat mit Mitra und Krummstab. Sie flehen mit emporgehobenen Armen Nikolaus, der sich zu ihnen herabbeugt, um Hilfe an.

⁵⁴ Vgl. KREUTMAYR 1973, S. 126, 321. Vermutlich wurden bei dieser Maßnahme verschiedene Malereien übertüncht. Entgegen der beiden Nikolausdarstellungen (B und C) führt Fürst „a) St. Nikolaus wird von Bedrängten angefleht, b) die Taubengestalt des hl. Geistes“ (FÜRST 1880, S. 109) an. Fürsts Zeilen deuten darauf hin, dass die Nikolausszene über der Orgelempore zwischenzeitlich mit einer Heiliggeisttaube übermalt war.

⁵⁵ Vgl. DOERING 1920/21, S. 57.

⁵⁶ Vgl. BLfD, Objektakt Unterdießen St. Nikolaus. – DOERING 1920, S. 3 („die Deckengemälde waren vielfach zersprungen“). – DOERING 1920/21, S. 57 („Im Innern wurden die schadhafte gewordenen, auch überschmierten Malereien in ihrer ganzen alten Schönheit wiederhergestellt.“).

⁵⁷ BLfD, Objektakt Unterdießen St. Nikolaus, Schreiben vom 16.8.1988.

In der farbigen Anlage ist die Komposition dem Hauptfresko (A) ähnlich. In der Charakterisierung des Fegefeuers dominiert eine karminrosa, ockerbraune Tonigkeit, der Hintergrund ist von einer violett-rosa bis gräulich-violetten Folie überzogen. Als einzige Buntfarbe erscheint am Mantel des Heiligen ein kühles Blau, das in Kontrast zu Weiß steht.

C HL. NIKOLAUS ALS PATRON DER LAHMEN UND KRANKEN

Die Darstellung ist über der westlichen Seite aufgebaut. Die schmale Handlungsbühne wird von bildparallel gestaffelten Erd- und Felsschollen gebildet. Im Zentrum erscheint der hl. Nikolaus in Bischofsornat mit Mitra und Krummstab und demütig gesenktem Haupt. Umgeben von Lahmen, Kranken und Aussätzigen, die von ihm Hilfe erbeten, hält er seine Rechte im Segensgestus erhoben. Im Hintergrund ist über Baumkronen ein bewölkter Himmel gegeben.

Die Darstellung ist in der farbigen Anlage von großer Lebendigkeit und Natürlichkeit. Darin unterscheidet sie sich vom rotbraunen Farbcharakter der beiden anderen Langhausbilder (A, B). Einen dominanten Farbakzent bildet das in Kontrast zu Weiß stehende kühle Blau am Gewand des Nikolaus. Das Licht erhellt von Links das Geschehen.

1–8 EMBLEME UND NIKOLAUSSZENEN

In den acht Zwickelkartuschen des Langhauses wechseln Embleme in karmin-gelber Tonmalerei (1, 3, 5, 7) mit Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus (2, 4, 6, 8) in türkis-karmin-gelber Tonmalerei ab. Beschreibung der Kartuschen von Osten nach Westen, beginnend mit der Nordwand (1–4), gefolgt von der Südwand (5–8):

- 1 *Eripuit / me. / eccl. 7. / V. 11.⁵⁸ – Durch freye Luft mit Freyd der Vogl dringet; / Zu Gott die frohe Seel sich so erschwinget.*

An einem am linken Bildrand aufragenden Baum hängt ein geöffneter, leerer Vogelkäfig über einer weiten, hügeligen Landschaft im Hintergrund. Darüber fliegt ein Vogel gen Himmel.

2 HL. NIKOLAUS UND DIE DREI KNABEN

Der hl. Nikolaus steht segnend vor einer Holzwanne, welcher die von ihm erretteten Knaben entsteigen. Den Hintergrund bildet ein durch Rundbogen gegliederter architektonischer Raum.

- 3 *Imber / Serotinus. / Prov. 16. / V. 5. – Erquickung, die sich läst bey frischem Regen märcken, / Empfindt die arme Seel durch Übung guter wercke.*

Starker Regenfall ergießt sich über eine karge, dürre Landschaft und lässt Blumen sprießen.

4 HL. NIKOLAUS UND DER ESEL

Nikolaus steht gegenüber einer Stallung, vor welcher ein Diener einen schwarzen Esel mit weißem Kopf herausführt. Dagegen erscheint in der Stallöffnung dahinter ein weißer Esel mit schwarzem Kopf.

- 5 *Per ignē / probatu / Petr. I / V. 7. – Das Gold wird durch das Feuer von seinem Unrath rein; / auch so gelautert gehet die Seel in Himl ein.*

⁵⁸ Nach BAUER/RUPPRECHT 1976, S. 242, handelt es sich um eine falsche Quellenangabe, Act 12,11 oder wohl Ps 17,1.

In einer höhlenartigen Felsenerhebung liegt auf einem Steinquader ein Goldbrocken im Feuer.

6 ERRETTUNG DER DREI JUNGFRAUEN

Nikolaus steht am Fenster eines Hauses. In seiner Linken hält er einen mit Goldstücken gefüllten Beutel, welchen er in das Fenster legt.

7 *Ad fontem / Aquarum / Psl. 41. / V. 2. – Wie den verwundten Hirschen nur frische Quellen heilen; / So diese Wunden nur der Seele Hilff ertheilen.*

Ein verletzter Hirsch inmitten einer kargen Landschaft, in welcher sich links im Hintergrund Wasser über einen Felsen ergießt.

8 DER SCHWIMMENDE KALAMOS

Zu Füßen des an einem Ufer stehenden hl. Nikolaus treibt eine Steinsäule im Wasser. Im Hintergrund reiche, weite Landschaftsschilderung.

D GLORIE DES HL. NIKOLAUS

Im kreisrunden Chorraumfresko ist die Glorie des hl. Nikolaus einansichtig über dem Ostrahmen aufgebaut. In der reinen Himmelsszenerie nimmt der Kirchenpatron auf einer Wolkenbank kniend mit segnend ausgebreiteten Armen und nach unten gesenktem Haupt die zentrale Position ein. Er ist als Bischof von Myra in Kleinasien in pontifikaler Kleidung mit Mitra dargestellt. Der Trageengel zu seiner Linken präsentiert sein Attribut, drei auf einem Buch liegende, goldene Kugeln.⁵⁹ Engel mit weiten Flügelschwingen und bauschigen Draperien und Puttenpaare, die den Heiligen verehren und anbeten, erweitern die Himmelsglorie.

Die Gloriendarstellung ist im Kolorit zurückhaltend. Vor einem von Hellocker bis Graubraun abgeschattierten Wolkenhimmel erscheinen gedämpfte, kühle Farben (Braunrot, Blaugrün, Gelb und Violett) an den Engelsdraperien. Einen starkfarbigen Mittelpunkt bildet das kühle Blau, mit Weiß und Hellgelb kontrastierend, am Pontifikalgewand des Heiligen. Das Licht fällt von Links oben ein und lässt den Heiligen im hellsten Licht erscheinen.

Diese Komposition hat Huber im selben Jahr in der Ulrichskapelle in Pfaffenhausen (F VI, A) wiederholt.

D1–4 PATRONATSSZENEN

Die Zwickelkartuschen im Chorraum zeigen den hl. Nikolaus als Patron und Helfer. Der Heilige ist einheitlich im Bischofsornat segnend auf Wolken, von einer Strahlenglorie hinterfangen, dargestellt.

D1 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI EINEM BAUUNGLÜCK

Der hl. Nikolaus schwebt über einer im Bau befindlichen Kirche; vom Turmgerüst stürzt ein Mann.

D2 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI SEENOT

Der hl. Nikolaus schwebt segnend über einem Schiff auf tobendem, tosendem Meer.

D3 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI FEUERSNOT

Der hl. Nikolaus hält segnend seine Hand über ein in Flammen stehendes Haus.

⁵⁹ Die drei goldenen Kugeln sind als Hinweis auf eine Legende zu erklären, derzufolge der Heilige drei armen Mädchen, die ihr Vater in ein Freudenhaus verkaufen wollte, nachts Geld durch ein Fenster ins Zimmer warf und sie auf diese Weise rettete; siehe Langhaus-Zwickelkartusche Nr. 6.

D4 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI DER AUFERSTEHUNG

Der hl. Nikolaus erscheint segnend über dem Sarkophag eines Auferstehenden.

EB1–4 BIBLISCHE SZENEN

An der unteren Emporenbrüstung sind drei biblische Szenen (EB1–3) nebeneinander sowie an der oberen eine Darstellung (EB4) mittig angeordnet.

EB1 DER BARMHERZIGE SAMARITER

Im linken Füllungsfeld der unteren Emporenbrüstung Darstellung des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter (Lc 10,30–37). Die Szene ist wie auf einer Bühne in den Vordergrund gerückt. Dort kniet der Samariter in orientalischer Tracht neben dem Verwundeten und versorgt dessen Wunden. Das Reittier, mit welchem er den Verletzten in seine Herberge bringen wird, steht hinter einem Felsbrocken. Im Hintergrund entfernt sich ein Priester in Amtstracht, weiter in der Ferne ist der Levit zu erkennen. Der landschaftliche Hintergrund wird zu beiden Seiten von dunklen Repoussoirs gerahmt.

EB2 AUSTREIBUNG DER WECHSLER

Die Tempelreinigung ist am mittleren Füllungsfeld der unteren Emporenbrüstung dargestellt (Mt 21,12 f.; Io 2,13–17). Die Szene ist ebenfalls wie auf einer Bühne in den Vordergrund gerückt. Im Zentrum schwingt Christus, in karminrotem Gewand und flatternder, hellblauer Draperie, die Knute über den habgierigen Händlern, Wechslern und Marktfrauen, die vor Angst und Schrecken die Flucht ergreifen. Tische, Stühle und Körbe stürzen zu Boden. Alles ist in Aufruhr und Unruhe. Über der Szene hängt ein graublauer Vorhang, der beidseitig um Säulenschäfte geschlungen ist. Nach hinten begrenzt eine Mauer den Bildraum.

EB3 DER PHARISÄER UND DER ZÖLLNER

Das rechte Füllungsfeld der unteren Emporenbrüstung zielt die Darstellung des Gleichnisses vom Pharisäer und Zöllner (Lc 18,9–14). In einem architektonisch gegliederten Innenraum steht der prächtig gewandete, alte Pharisäer in Orantengestus vor einem säulengerahmten Altar, auf welchem die Gesetzestafeln stehen. Im Hintergrund erscheint der jugendliche Zöllner in demütiger Haltung.

EB4 DAVID PSALLENS

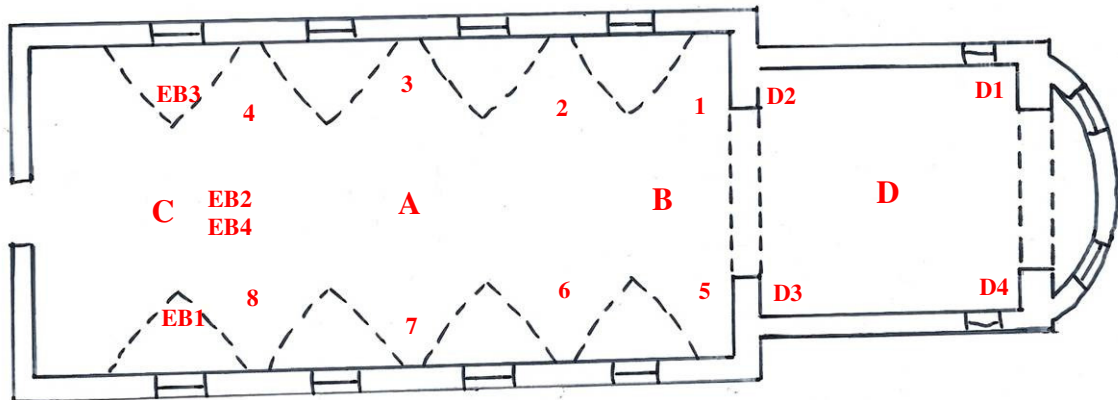
Das mittlere Füllungsfeld der oberen Emporenbrüstung zielt die Darstellung des David psallens. Vor einer Parklandschaft mit Balustrade und in die Tiefe führender Baumallee ist König David dargestellt. David, mit hermelinbesetztem Königsmantel und Krone angetan, spielt zum Gotteslob auf seiner Harfe Psalmen. Den Bildausschnitt begrenzen links ein Säulenpostament mit Vorhangdraperie, rechts Gebüsch.

IKONOGRAPHIE: Das Fest des hl. Nikolaus wird am Todestag des Heiligen am 6. Dezember gefeiert. Nikolaus von Myra wurde um 270 in Lykien in Kleinasien geboren. Er soll als junger Mann durch die Predigt seines Onkels zum Priestertum berufen worden sein und wurde zum Bischof von Myra ernannt, wo er um 342 starb. Als Bischof von Myra nahm er 325 am Konzil von Nicäa teil. Er trat als entschlossener Verfechter der Gottheit Jesu gegen die Lehre des Arius auf. Seine Reliquien wurden 1087 durch Kaufleute nach Bari gebracht. Viele Legenden berichten von seiner Mildtätigkeit und seinen Rettungen, die ihn zu einem der populärsten Heiligen des Mittelalters machten. Nikolaus ist Patron Russlands und neben Maria der am meisten verehrte Heilige der Ostkirche. Im Westen ist der volkstümliche Heilige Patron vieler

Berufsstände, u. a. der Schiffer und Fischer, auch der Reisenden, ferner Schutzheiliger der Kinder, die er Maria empfiehlt. Dargestellt wird Nikolaus in der westlichen Kunst als alter, grauhaariger und bärtiger Bischof in prachtvollem Ornat mit Buch, Mitra und Bischofsstab. Seine persönlichen Attribute sind drei goldene Kugeln und Kinder.

QUELLEN: BLfD, Objektakt Unterdießen St. Nikolaus.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366 (Schwabdießen). – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 163 f.; Bd. 2, S. 73, 221 (keine Erwähnung Hubers). – FÜRST 1880, S. 109. – HOPP 1893, Bd. 2, S. 211 f. (keine Erwähnung Hubers). – FEULNER 1916/17, S. 74. – DOERING 1920, S. 3. – DOERING 1920/21, S. 57. – HAUGG 1923, Nr. 20. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – DEHIO 1954, S. 191. – BREUER 1960, S. 189 ff. – LIEB 1962, S. 18. – FRIED/ HIERETH 1971, S. 268 (keine Erwähnung Hubers). – KREUTMAYR 1973, S. 124, 131 ff. – BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 241–246 mit Abb. – KEMP 1981, S. 306. – SPRANDEL 1985, S. 14. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1990, S. 1205. – SCHARRER 1991, S. 16, 47. – NESTLER 1994, S. 128. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 36 f. mit Abb. S. 34. – MENATH-BROSCH 2012.



UNTERDIEßEN, ST. NIKOLAUS – GRUNDRISS

F VII UNTERDIEßEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. NIKOLAUS – BILDTAFELN



A ERLÖSUNG DER ARMEN SEELEN DURCH DAS BLUT DES GEKREUZIGTEN



B HL. NIKOLAUS ALS PATRON DER ARMEN SEELEN IM FEGEFEUER



C HL. NIKOLAUS ALS PATRON DER LAHMEN UND KRANKEN



1 ERIPUIT / ME. / ECCL. 7. / V. 11.



3 IMBER / SEROTINUS. / PROV. 16. / V. 5.



5 PER IGNE / PROBATU / PETR. I / V. 7.



7 AD FONTEM / AQUARUM / PSL. 41. / V. 2.



2 HL. NIKOLAUS UND DIE DREI KNABEN



4 HL. NIKOLAUS UND DER ESEL



6 ERRETTUNG DER DREI JUNGFAUEN



8 DER SCHWIMMENDE KALAMOS



D GLORIE DES HL. NIKOLAUS



D1 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI BAUUNGLÜCK



D2 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI SEENOT



D3 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI FEUERSNOT



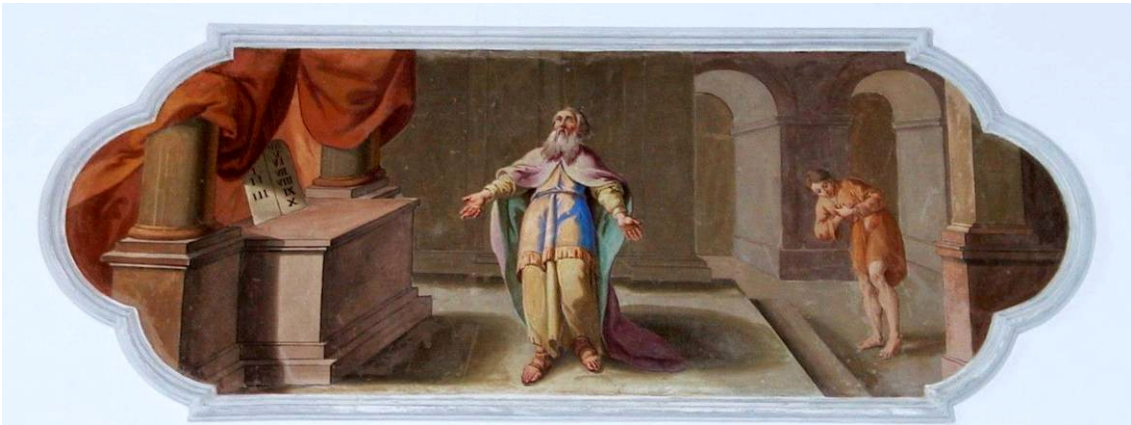
D4 HL. NIKOLAUS ALS HELFER BEI AUFERSTEHUNG



EB1 DER BARMHERZIGE SAMARITER



EB2 AUSTREIBUNG DER WECHSLER



EB3 DER PHARISÄER UND DER ZÖLLNER



EB4 DAVID PSALLENS

F VIII Wiesensteig, kath. Stadtpfarrkirche St. Cyriakus

Kath. Stadtpfarrkirche (ehem. Stiftskirche), Lkr. Göppingen, Diözese Rottenburg-Stuttgart. Das 861 gegründete Benediktinerkloster Wiesensteig, das seit 970 unter Aufsicht des Bistums Augsburg stand, wurde 1130 in ein weltliches Chorherrenstift umgewandelt. 1496 gingen alle Kanonikate und Pfründe an die Grafen von Helfenstein. Rudolf von Helfenstein gründete 1590 ein Franziskanerinnen-Kloster. Das Stift ging 1627 zum Teil, 1752 ganz an Kurbayern über.⁶⁰ Im Zuge der Säkularisation wurde das Stift 1803 von Bayern aufgehoben und fiel 1806 an Württemberg.

PATROZINIUM: St. Cyriakus

BAUWERK: Von der romanischen Stiftskirche ist noch die Krypta in Resten erhalten. Der jetzige Bau geht auf den gotischen Kirchenbau, der nach Mitte des 15. Jh. entstand, zurück. Davon blieben die Außenmauern und die markanten Westtürme erhalten. Am Ende des Dreißigjährigen Krieges Beschädigung durch Brand, nur die Außenmauern überdauerten. 1719 Erneuerung des Chores durch Christian Wiedemann, 1775–80 Umbau des Schiffes mit Innenausstattung. – Einschiffiger Saalraum zu vier Fensterachsen mit Korbbogengewölbe. Wandgliederung durch hohe Rundbogenfenster und korinthische Kolossalpilaster mit klassischem Gebälk, auf welchem das Gewölbe ruht. Über dem Gebälk leitet eine Hohlkehle mit Stichkappen über den Fenstern und Gurten in Verlängerung der Wandpilaster zur Flachdecke über. An das Langhaus schließt ein eingezogener, dreiachsiger, lichter Chorraum mit Flachtonne und Dreiachtelschluss an. Am Chorbogen Wappen des Propstes Johann Graf von Wardenberg, Erbauer der gotischen Kirche sowie des Stifts.⁶¹

AUFTRAGGEBER: Wiesensteiger Chorherrenstift, unter Johannes Clemens Ferdinand, Graf von Lodron-Laterano (1727–1804), seit 1747 Propst in Wiesensteig.⁶²

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur im A, über der östlichen Schmalseite, in der keilförmigen Erdscholle, links: „J A H (*ligiert*) ueber P: “. Datierung der Fresken in den Jahren während der völligen Umgestaltung des Langhausinnern, zwischen 1775 und 1777.⁶³

GEMÄLDE: Kleine, leicht veränderte Version des Langhausfreskos (A), Öl/Kupfer, 44 x 30 cm, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1964/1, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke auf Kupfer, GK-F VIII.

⁶⁰ Die seit dem 12. Jh. im Besitz der Helfensteiner befindliche Herrschaft wurde nach deren Aussterben 1627 verkauft, wobei zwei Drittel an Kurbayern und ein Drittel an die Fürsten von Fürstenberg gelangten. Beide übten fortan ein Kondominat aus, bis Kurbayern 1752 auch den fürstenbergischen Anteil von Fürst Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg erwarb. Damit konnte die langjährige Kondominatsverwaltung beendet werden, Wiesensteig war nun Kurfürstliche Freie Reichsgrafschaft.

⁶¹ Vgl. PAULUS/ GRADMANN 1914, S. 193 f. Neben den Fresken sind die Seitenaltarbilder (um 1780) von Christian Wink (1738–1797) sowie die Figur des hl. Johann Nepomuk (1739, Tabernakelstatuette am Josefsaltar) und das Kruzifix über Kreuzaltar (um 1775) von dem aus Wiesensteig stammenden Bayer. Hofbildhauer Johann Baptist Straub (1704–1784) von besonderer Bedeutung.

⁶² Vgl. SEILER 1989, S. 518 ff., 998 (Besetzungsliste der Propstei St. Cyriakus Wiesensteig). Die Leitung des Stifts lang in den Händen eines Propstes, der aus den Reihen der Augsburger Domherren gewählt wurde. Der Propst hatte seinen Wohnsitz in Augsburg und residierte nicht ständig in Wiesensteig. Da dieser das Stift nur zweimal im Jahr zu visitieren hatte, wurde die Leitung einem örtlichen Dekan übertragen.

⁶³ Vgl. HUBER 1817, S. 366. – PAULUS/ GRADMANN 1914, S. 194. – Dagegen bei DEHIO 1993, S. 857, Datierung um 1778.

BEFUND

Träger: A, B, C flaches Korbbogengewölbe

Rahmen: A hochrechteckiger, stuckierter Rahmen mit eingezogenen Ecken und vergoldetem Perlstab; B und C querechteckiger, stuckierter Rahmen mit eingezogenen Ecken und vergoldetem Perlstab

Technik: Fresko; A, B, C polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1906⁶⁴, 1978⁶⁵ und in den 1990er Jahren durch Restaurator Peter Rau. – Die Deckenfresken erscheinen in stark verschmutztem Zustand. In A starke Rissbildung, vornehmlich entlang der Lattung; die Himmelszone erscheint fleckig; großflächig nachgedunkelte, teilweise aufgehellte Retuschen und weißer Ausbruchsstelle. In B Rissbildung entlang der Lattung, kleine Putz- und Fassungsausbrüche.

BESCHREIBUNG

A MARTYRIUM DES HL. CYRIAKUS

Das große Hauptbild an der Langhausdecke, einansichtig über dem Ostrand aufgebaut, weist auf das Martyrium des Heiligen hin, wie er unter Kaiser Maximian wegen seines christlichen Glaubens enthauptet wurde.

Über dem östlichen Bildrand des hochrechteckigen Bildfeldes türmen sich bildparallele Erd- und Felsschollen – eine getreppte Handlungsbühne bildend – auf. Das kaiserliche Gespann, von einem triumphbogenähnlichen Architekturprospekt hinterfangen, dominiert die linke Bildhälfte. Im kaiserlichen Triumphwagen, welchem zwei prächtig geschmückte Schimmel vorgespannt sind, sitzt Kaiser Maximianus in kaiserlichem Ornat mit Lorbeerkranz und Zepter. Berittene Soldaten mit Standarten und Fahnen sowie Posaunenbläser bilden das kaiserliche Gefolge. Diesem Gespann schreitet der hl. Cyriakus, halbentblößt und mit auf den Rücken gefesselten Armen, gebeugt voran. Als Gefangener wird er von Soldaten an der Leine, die Spitze des kaiserlichen Zuges bildend, geführt. Den Wegesrand säumen Männer und Frauen sowie Posaunenbläser und römische Soldaten. Nach rechts wird die Szene durch ein Postament mit Götzenstatue des Neptun abgeschlossen. Zudem wird der Bildraum durch eine einschwingende Mauer nach hinten begrenzt. Im Bildzentrum darüber schwebt ein Engel, der Märtyrerkrone und Palmzweig als Lohn für das Martyrium des Heiligen bringt, aus einer glorienartigen Wolkenöffnung herab. Den oberen Abschluss bildet ein Engelpaar mit weiten Flügelschwingen und flatternden Draperien auf einer Wolkenbank darüber. Aus dem Wolkenhimmel gehen Lichtstrahlen auf den hl. Cyriakus hervor.

In der farbigen Anlage dominiert eine helle Ocker-Braun-Tonigkeit, deren Farbpalette sich von hellem, lichtem Ocker über Grünbraun bis zu dunklem Schwarzbraun erstreckt. Akzente von gedämpfter Farbigkeit, in kühlem Blau, hellem Rot und kräftigem Goldocker, erscheinen an den Gewändern der Engel und Repoussoirfiguren.

B HEILUNG DER BESESSENEN ARTEMIA

Im Fresko über dem Chorbogen ist die Teufelsaustreibung der Artemia, der Tochter des Kaisers Diocletians, dargestellt. Die einansichtige Bildanlage ist über der östlichen Seite aufgebaut.

Ein zweistufiger Stufensockel bildet die Handlungsbühne der rechteckigen, breit gelagerten Komposition, die seitlich durch Doppelsäulen auf hohen Sockeln mit darum

⁶⁴ Vgl. BAUM/ PFEIFFER 1914, S. 193.

⁶⁵ Vgl. HUMMEL 1978, S. 121.

geschlungenen Draperien gerahmt wird. Im Zentrum erscheint der hl. Cyriakus als Diakon in Albe und Dalmatik. Zu seinen Füßen lagert die von einem Teufel besessene Artemia, von zwei Dienerinnen gestützt, am Boden. Die Kaisertochter ist durch prächtige Kleidung, einen hermelinbesetzten Mantel, aufwendige Flechtfrisur und Schmuck ausgezeichnet. Cyriakus befindet sich im Zwiegespräch mit dem Teufel, hält abwehrend ein Kruzifix in seiner Linken und gebietet dem Teufel auszufahren. Kaiser Diocletian sitzt gegenüber seiner Tochter, zur Rechten des Heiligen, in seinem goldenen Thron. Von römischen Soldaten begleitet, verfolgt er unruhig das Geschehen. Im Hintergrund erscheinen Zuschauer, Soldaten und Männer aus dem Volk.

In der farbigen Anlage ist die Komposition von hellem, kühlem Charakter mit wenigen Farbakzenten in kühlem Blau, hellem Karmin und Violett, gelblichem Grün und Goldocker an den Gewändern und der Draperie.

C HL. CYRIAKUS VERTEILT BROT AN CHRISTLICHE SKLAVEN

Im Fresko über der Orgelempore ist die Verteilung von Brot an christliche Sklaven durch den hl. Cyriakus dargestellt. Die einansichtige Bildanlage ist über der westlichen Seite aufgebaut.

Bildparallel aufragende Erdschollen bilden den Handlungsgrund. Der hl. Cyriakus erscheint im Diakonsornat, mit weißer Albe und hellgelber Dalmatik, im Zentrum. In seiner Linken hält er ein Stück Brot, in seiner Rechten ein Geldstück, zu seinen Füßen steht ein randvoll mit Brot gefüllter Korb. Um ihn haben sich die auf der Baustelle der Diokletiansthermen tätigen christlichen Sklaven versammelt. Der Hintergrund wird beherrscht von einer im Bau befindlichen Architekturkulisse. Den Baustellenort kennzeichnet diverses Arbeitsgerät, wie Hacke, Spaten, Holzgefäß sowie ein Lastenkran. Auf der linken Seite wird die Szene durch Bäume, rechts durch einen Steinsockel begrenzt.

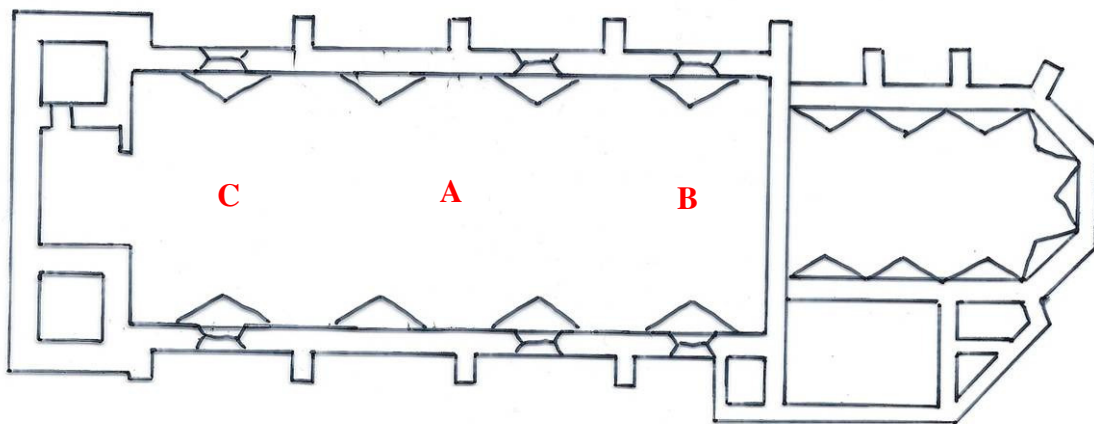
Das von links einfallende Licht fällt auf den Heiligen und die ihn umgebenden Christen. Die Darstellung ist von heller, kühler Farbigkeit. Helles, liches Ocker dominiert und ist von wenigen Farbakzenten in kühlem Blau, Karmin und Goldocker begleitet.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Cyriakus gilt als einer der vierzehn Nothelfer. Er zählt zu den frühchristlichen Märtyrern und wird häufig als Diakon mit einem gefesselten Dämonen zu seinen Füßen dargestellt. Das Fest des hl. Cyriakus wird seit 354 am 8. August gefeiert. Der Überlieferung nach wurde er um 300 von Papst Marcellus zum Diakon geweiht. Der Nothelfer erlitt um 305 n. Chr. in der Diokletianischen Verfolgung den Märtyrertod durch Enthauptung und wurde zusammen mit anderen christlichen Märtyrern an der Via Ostiense begraben. Mehr als dreihundert Jahre später sorgte Papst Honoris I. dafür, dass über der Grabstätte eine Kirche errichtet wurde. Seine Gebeine befinden sich vermutlich seit 847 in der Stiftskirche St. Cyriakus in Neuhausen bei Worms; Reliquien in Altdorf (Elsaß) und Bamberg (Armreliquie). Große Verehrung im rheinischen Raum und als Nothelfer gegen Anfechtungen böser Geister und Besessenheit.

QUELLEN: StaA Ludwigsburg, B 535S Bü 82–85 und B 535L Bü 16, 24, 25.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366. – PFEIFFER 1903, S. 57. – DEHIO 1908, S. 557 (Verwechslung mit Huber von Weißenhorn). – BAUM/ PFEIFFER 1914, S. 854. – PFEIFFER 1914, S. 194. – GRADMANN 1914, S. 160 (Verwechslung mit Konr. Huber von Weissenhorn). – FEULNER 1916/17, S. 74. – HAUGG 1923, Nr. 20. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1926, S. 202. – GÖERS 1948, Anhang I, Liste C 12 und Anhang II, CLXXIV. – DEHIO 1956, S. 86. –

BRUNNER 1960, S. 627. – SCHMIED 1961, S. 30. – LIEB 1962, S. 5, 18. – KOEPF 1965, S. 60. – *Erwerbsbericht 1964, WLM Stuttgart*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 2, München/ Berlin 1965, S. 330, Abb. 201. – KLESSMANN 1965, S. 379–387 (keine Erwähnung Hubers). – HAISCH 1968, S. 535. – NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972, S. 695. – BRINKMANN 1972, S. 472 f. – HUMMEL 1978, S. 12, 46, 60, 89, 93, 121 mit Abb. 73–78. – HIMMELEIN/ MERTEN/ SETZLER/ ANSTETT 1981, S. 15, 99, 199. – ISPHORDING 1982, S. 102. – GÖPPINGEN 1985, S. 225 f. – SPRANDEL 1985, S. 14, 66. – OHNACKER 1986, S. 12. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – WIESENSTEIG 1990. – DEHIO 1993, S. 857. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 128. – BUSHART 1995, S. 81. – HOSCH 1998, S. 57. – GRUBER 2003, S. 94–150 (keine Erwähnung Hubers). – MENATH-BROSCH 2010, S. 33 ff. mit Abb. S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



WIESENSTEIG, ST. CYRIAKUS – GRUNDRISS

F VIII WIESENSTEIG, KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. CYRIAKUS – BILDTAFELN



A MARTYRIUM DES HL. CYRIAKUS



B HEILUNG DER BESESSENEN ARTEMIA



C HL. CYRIAKUS VERTEILT BROT AN CHRISTLICHE SKLAVEN

F IX Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus

Kath. Pfarrkirche St. Vitus, Lkr. Augsburg, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung besaß das Augsburger Domkapitel das Patronat.

PATROZINIUM: St. Vitus

BAUWERK: 1727 Verlängerung der mittelalterlichen Chorturmkirche durch den Maurermeister Hans Socher. Die Bauauffälligkeit der Kirche wurde 1774 durch ein Gutachten des domkapitelischen Bauvisitators Matthias Müller bestätigt. Darin wird die Kirche als viel zu schmal und zu lang beschrieben. 1776/77 Neubau durch den fürstbischöflichen Baumeister Johann Martin Pentenrieder unter Übernahme der vorderen, alten Langhausfundamente für den Chor sowie des quadratischen Turmunterbaus. 1777 Freskierung durch Huber, 1778 Konsekrierung. Zwischen 1778–86 Vollendung der Ausstattung durch Kistler Philipp Jakob Einsle. – Zentralraum mit flach ausgerundeten Raumecken. An der Nord- und Südwand werden drei Rundbogenfenster mit einem dreiteiligen Korbbogenfenster im Oberteil von korbbogigen Blendarkaden auf Pfeilerartig verkröpften Pilastern überfangen; westlich Korbbogennischen. In den Raumecken korbbogige Wandnischen zwischen Kompositpilastern mit hohem Gebälk. In Kämpferhöhe der Fenster umlaufendes profiliertes Gesims, das im Bereich der Raumecken mit einem Fries aus Volutenkonsolen und Rosetten reicher gestaltet ist. Darüber erheben sich trapezförmige Zwickelfelder, welche eine illusionistisch gemalte Scheinkuppel tragen. Östlich schließt ein quadratischer Chor mit flacher Scheinkuppel auf Pendentifs an. In den Ecken abgeschrägte Pfeiler mit Kompositpilastern und hohen Gebälkstücken. Darauf ruhen korbbogige, brokatierte Blendbögen, denen im Westen der Chorbogen entspricht. An der Chorstirnseite flache, hohe Korbbogennische, seitlich begleitet von gedrückt-rundbogigen Fensternischen. Östlich der Turm mit Achteckaufbau und Spitzhelm. Im Westen, ein dem Chorquadrat entsprechender, quadratischer Emporenanbau, ebenfalls durch einen Korbbogen vom Langhaus getrennt. Über seitlichen flachen Blendbögen und Pendentifs ruht eine Scheinkuppel. Doppelempore mit leicht vorschwingenden Brüstungen.⁶⁶

AUFTRAGGEBER: Die große Wappenkartusche über dem Chorbogen mit dem Wappen des Augsburger Domkapitels mit der Muttergottes zeugt von der früheren Herrschaft der Pfarrei.⁶⁷ Gemalte Inschriftkartusche über dem Emporenbogen mit Widmungsinschrift: „D.O.M. / M.DCC.LXX.VI. / REV: AC ILLVSTR:MITRATVM / CAPITVLVM ECCLESIAE / CATHEDR:AVGVSTANAE / TEMPLVM HOC / PAROCHIALE / D.VITO M.SACRVM / F.C. (=fieri curavit)“.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in A, über dem östlichen Bildrand, links von der Wappenkartusche bezeichnet: „J A H (ligiert) ueber Pinx(it).“. Datierung 1777.⁶⁸

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1889, 1910 und 1960/61 durch Severin Walter, Augsburg. 2008/09 Innenrenovierung und Konservierung/ Restaurierung der Deckenbilder durch Erwin Wiegerling, Gaißach. – Guter Erhaltungszustand.

⁶⁶ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 197 f.

⁶⁷ Der Kirchensatz war seit alters her beim Domkapitel Augsburg. Die Pfarrei wurde 1595 dem Dillinger Hieronymus-Kolleg unbeschadet des Präsentationsrechtes inkorporiert (vgl. SEILER 1989, S. 220).

⁶⁸ Vgl. HUBER 1817, S. 366. – NEU/ OTTEN 1970, S. 198, 200.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A Flachdecke über trapezförmigen Zwickeln; B, C Flachdecke auf Pendentifs

Rahmen: A gemaltes, stuckiertes Kranzgesims mit Rundstabprofil; B, C gemalter, kreisrunder Rundstabrahmen

Technik: Fresko; A, B, C polychrom

BESCHREIBUNG

A MARTYRIUM DES HL. VITUS

Das Martyrium des hl. Vitus ist einansichtig, über dem Ostrand aufgebaut. Im Vordergrund des hochovalen Freskos erstrecken sich zwei dunkle Erdrepoussoirs etwa über die Hälfte des Bildrandes. Dahinter erhebt sich im Mittelgrund ein beide Seiten verbindender Brückenbogen. Von links wird der hl. Vitus an Fesseln seinem Martyrium zugeführt. Der Heilige erscheint als junger Mann mit muskulösem Körper und betend emporgehaltenen Armen. Rechts davon wird unter einem mächtigen Kupferkessel von zwei muskulösen Schergen das lodernde Feuer geschürt. Ein Dritter bringt von rechts Holz herbei. Vom Kessel steigen dicke, dunkle Rauchschwaden auf. Am rechten Bildrand erhebt sich ein Sockel mit Götzenfigur des Neptun. Den Wegesrand säumen energisch gestikulierende Zuschauer, wie die Rückenfiguren römischer Soldaten mit Fahnenstange am linken Bildrand, das Paar mit Kind, welches sich auf der Brücke niedergelassen hat und der rechts im Vordergrund lagernde Soldat. Im Himmel, der nahezu die ganze westliche Bildhälfte einnimmt, erscheinen zwischen lichten Wolken Engel und Putten. Ein Engel bringt Palme und Lorbeerkranz, Zeichen des Sieges in Christus, für den Märtyrer.

Das Licht fällt von links oben ein und lässt den Heiligen in hellstem Licht erscheinen. Das Deckenbild zeichnet sich durch eine kühle, gedämpfte Gesamttonigkeit, die im Wesentlichen aus ockerfarbenen, braunen und braunrosa Tönen besteht, aus. Die Gewänder, als Träger der Buntfarben, tragen Akzente von gedämpfter Farbigkeit. Dabei dominieren verschiedene Rottöne, in mannigfaltigen Abstufungen von Orange bis Violett, sowie helles, blasses Grün und kühles Blau.

B VEREHRUNG DER EUCHARISTIE DURCH ENGEL

In der Scheinkuppel über dem Chorraum erscheint im Zentrum der Wolkenszenerie eine Monstranz. Diese wird von zwei Engeln mit weiten Flügelschwingen auf einer ausladenden Stoffdraperie präsentiert. Die Engelgruppe mit Monstranz wird durch Weihrauchgefäß und -schiffchen tragende und schwingende Engel und Putten im unteren Bereich ergänzt. Den lichten Wolkenhimmel darüber säumen huldigende und anbetende Putten und geflügelte Puttenköpfchen.

Der Wolkengrund ist von lichtem Ockergelb bis zu Braungrau abgeschattiert. Davon heben sich einzelne Farbakzente in Goldocker, kräftigem Blau, Rot und gelblichem Grün in den Engelsdrapierungen ab.

Dies Komposition wiederholte Huber 1781 in Trugenhofen (F X, B).

C GLORIE DES HL. VITUS

Über der Doppelempore ist die Glorie des hl. Vitus in einer über dem westlichen Rahmen aufgebauten einansichtigen Wolkenszenerie dargestellt. Der Kirchenpatron nimmt innerhalb der reinen Himmelsszenerie des kreisrunden Bildfeldes die zentrale Position ein. Der hl. Vitus, mit Nimbus und nach oben gewandtem Antlitz, kniet auf einer Wolkenbank. Seine Arme hält er vor seinem Körper in fürbittender Gebärde. Er trägt eine römische Soldatentracht mit rotem Mantel, sein Marterinstrument, der Kessel,

ist nicht dargestellt. Dagegen wird er durch einen Palmzweig, das Zeichen des Sieges in Christus, als Märtyrer gekennzeichnet. Der Heilige ist von verehrenden und anbetenden Engeln mit weiten Flügelschwingen und aufgebauchten, im Winde stehenden Draperien und Putten begleitet. Geflügelte Puttenköpfchen säumen in der oberen Hälfte die Erscheinung.

In der Farbgebung entspricht die Darstellung den beiden anderen Deckenbildern. Der Heilige ist durch Goldocker und Rot ausgezeichnet, weitere Farbakzente in kühlem Blau und Grün erscheinen an den Draperien.

ILLUSIONISTISCHE ARCHITEKTURMALEREI

Im gesamten Kirchenraum sind die Deckenoberflächen – oberhalb des stuckierten, umlaufenden Kranzgesimses – mit illusionistischer Architektur- und Stuckmalerei gestaltet. Diese Illusionsmalerei in Grau-Weiß und hellem Ocker ist zentralperspektivisch angelegt.

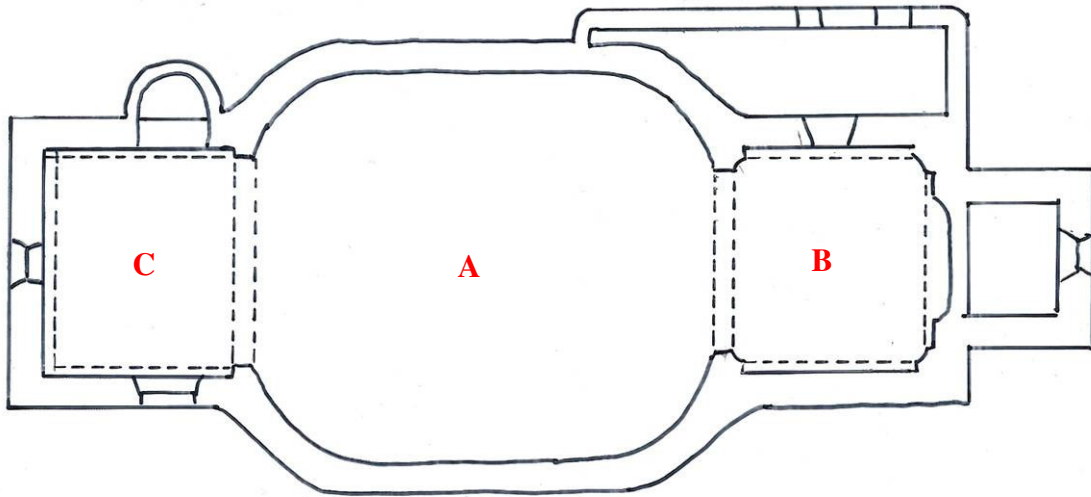
Im Langhaus wird die architektonische Eckgestaltung – in Form eines von Pilastern gerahmten Nischenmotivs – über dem Gesims in der Voute wiederholt. Zwischen Pilastern mit geschuppten Voluten stehen in halbrunden Wandnischen auf hohen Sockeln große Vasen mit seitlichen Blumengehängen in perspektivischer Untersicht. Die Pilaster tragen ein umlaufendes, verkröpftes Kranzgesims, das zugleich den Rahmen für das Deckenfresko bildet. Über den östlichen und westlichen Korbbögen Wappen- und Inschriftkartuschen mit seitlichen Fruchtgehängen.

An der Chor- und Emporendecke erhebt sich zwischen den brokatierten Korbbögen ein kreisrunder Profilrahmen, begleitet von Kartuschen in den Pendentifs.

IKONOGRAPHIE: Vitus (Veit) war der Sohn eines heidnischen Fürsten in Sizilien (Hylas), dessen Mutter bei seiner Geburt starb. Seine Amme Crescentia und sein Lehrer Modestus erzogen ihn im christlichen Glauben. Mit zwölf Jahren ließ sich der junge Vitus gegen den Willen seines Vaters taufen. Der Vater brachte ihn vor den römischen Präfekten Valerianus und ließ ihn mit Knütteln schlagen, um ihn vom Christentum abzubringen. Die Legende berichtet, dass dabei die Arme der Knechte und des Richters verdorrten. Auf Geheiß eines Engels floh Vitus zusammen mit seinen Pflegeeltern in einem Schiff, das ein Engel steuerte, aus Sizilien und ging in Lukanien beim Fluß Siler an Land. Hier wirkte der junge Veit viele Wunder und trieb auch der Tochter des Kaiser Diokletian einen Teufel aus. Kaiser Diokletian unterwarf Vitus und seine Gefährten verschiedenen Martern, um sie zum Opfer für die heidnischen Götter zu bewegen. Engel erretteten jedoch die Heiligen aus jeder Drangsal. Zunächst wurden Vitus und Modestus ins Gefängnis geworfen und mit extra schweren Gewichten gefesselt. Dann ließ der Kaiser ihn in einen Kessel mit siedendem Blei (bzw. wallendem Öl, siehe KÖNIGS 1939, S. 35) werfen, aus dem er unverletzt stieg, und ließ einen wilden Löwen auf Vitus hetzen, der sich zahm zu Füßen des Heiligen legte. Hunderttausende Menschen schauten diesem Spektakel zu und wurden zu Christus bekehrt. Zum Schluss wurden Vitus und seinen Begleitern an dem Foltergerüst die Glieder ausgezerrt, Engel entführten die Märtyrer an das Ufer des Siler, wo diese starben (vgl. RIBADENEIRA-HORNIG, Bd. I, 15.6., S. 843–846; versch. Legendenversionen bei HEINRICH KÖNIGS: *Der heilige Vitus und seine Verehrung*, Münster 1939). Nach seinem Tode wird er von der frommen Witwe Florentia bestattet. Ein Arm des hl. Vitus kam Anfang des 11. Jh. nach Prag in die von Herzog Enel (gest. 935) begonnene Vitus-Kirche, über der sich seit dem 14. Jh. der berühmte Veitsdom erhebt.

QUELLEN: ABA, Pfarrarchiv Langweid (Pf 164). – StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 4582, 4583, 4584, 314.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 327; Bd. 2, S. 104, 249 (keine Erwähnung Hubers). – HOPP 1893, Bd. 2, S. 378 (keine Erwähnung Hubers). – KÜNSTLERISCHE NOTIZEN 1897, S. 140 (Verwechslung mit J. Aucher). – DEHIO 1908, S. 255. – EURINGER 1910–16, S. 649. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HAUGG 1923. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – HOFFMANN 1938, S. 57 (keine Erwähnung Hubers). – KÖNIGS 1939, S. 262. – DEHIO 1954, S. 22. – LIEB 1962, S. 18. – NEU/ OTTEN 1970, S. 17, 198, 200. – HABIG 1971, S. 192 und Abb. S. 434. – WÖRNER 1979, S. 140 mit Abb. 90 (keine Erwähnung Hubers). – JAHN 1984, S. 305 f., 571 f. (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 14, 112. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 365, 406. – DEHIO 1989, S. 604 f. – PÖTZL 1989, S. 226 mit Abb. – DEWIEL 1990, S. 222. – SPRANDEL 1994, S. 178, 183. – NESTLER 1994, S. 128. – PÖTZL 1994, S. 300. – PAULA 1996, S. 156, 163 (keine Erwähnung Hubers). – PAULA 1997, S. 248, 262. – MENATH-BROSCH 2010, S. 32–39 mit zahl. Abb. – MENATH-BROSCH 2012.



LANGWEID, ST. VITUS – GRUNDRISS

F IX LANGWEID, KATH. PFARRKIRCHE ST. VITUS – BILDTAFELN



A MARTYRIUM DES HL. VITUS



B VEREHRUNG DER EUCHARISTIE DURCH ENGEL



C GLORIE DES HL. VITUS



ILLUSIONISTISCHE ARCHITEKTURMALEREI, DETAIL ECKE NORDOST



DETAIL DER ILLUSIONISTISCHEN ARCHITEKTURMALEREI

F X Trugenhofen, kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard

Kath. Pfarrkirche, Gde. Dischingen, Lkr. Heidenheim, Diözese Rottenburg-Stuttgart. Zur Zeit der Ausmalung gehörte Trugenhofen den Fürsten von Thurn und Taxis.⁶⁹ 1806 kam es unter das Königreich Bayern, 1810 unter königlich württembergische Landeshoheit. Bei der Kirche bestand eine Corporis-Christi-Bruderschaft.⁷⁰

PATROZINIUM: St. Georg und Leonhard

BAUWERK: Ein 1774 von Josef Dossenberger (1721–1785) verfasster Bericht dokumentiert den schlechten baulichen Zustand der in Trugenhofen bestehenden Kirche, die ins 14. Jh. zurückreicht. Aus diesem Anlass sandte der Baumeister einen Riss mit Kostenüberschlag für einen Kirchenneubau ein. Zur Ausführung kamen lediglich notwendige Ausbesserungs- und Sicherungsarbeiten. 1779 Beauftragung des oettingischen Baumeisters Johann Georg Hitzelberger (1714–1792) mit einem Neubau. 1780 Baubeginn, 1781–85 Vollendung des Kirchenbaus mit Innenausstattung. Am 18. Oktober 1785 Konsekration durch den Suffraganbischof von Augsburg, Johann Nepomuk Augustinus von Ungelter. – Der geostete Kirchenbau liegt auf der Südseite des Dorfes.⁷¹ Vierachsiges, in der Mitte leicht ausgebuchtetes Langhaus mit abgerundeten östlichen Raumecken. Der Zentralisierungsgedanke wird in der Wandgliederung durch leicht schräg nach innen gedrehte, ionische Doppelpilaster auf hohem Sockel mit verkröpften Gebälkstücken weitergeführt. Zudem sind die beiden mittleren Rundbogenfenster durch ein ovales Oberfenster zu einer Einheit zusammengeschlossen. In Höhe der Fensterscheitel umlaufendes Kranzgesims. Darüber setzt die Voute mit Flachdecke an. Über einen flachen Chorbogen schließt sich ein eingezogener, einachsiger Chorraum mit flachgerundetem Schluss und Flachdecke an. Dem Sakristeianbau nördlich des Chorraumes entspricht auf der Gegenseite der Turm. Im Westen Empore mit kräftiger Ausbuchtung nach innen.

AUFTRAGGEBER: Patronats- und Ortsherr Reichsfürst Karl Anselm von Thurn und Taxis (1773–1805), Wappen über Triumphbogen.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Das Hauptfresko (A) war ursprünglich signiert.⁷² Datierung 1781.

GEMÄLDE: Kleine, leicht veränderte Version des Letzten Abendmahls (A), Öl/Kupfer, 38,2 x 26,4 cm, Augsburg, Priesterseminar der Diözese Augsburg, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke auf Kupfer, GK-F X.

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Restaurierungen 1911 durch Kirchenmaler Münch, Ehingen;⁷³ 1941 durch Malermeister A. Bauer, Biberach;⁷⁴ 1951⁷⁵ und 1964–

⁶⁹ Fürst Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis hatte 1741 die Ortschaft Trugenhofen erworben (vgl. OBERAMT NERESHEIM 1872, S. 430).

⁷⁰ Vgl. TRUGENHOFEN 1915, S. 81.

⁷¹ Dieser ist „85 Schuh lang und 37 Schuh breit“ (DA Rottenburg, Trugenhofen G 1.3: Beschreibung der katholischen Pfarrstelle in Trugenhofen, 1824).

⁷² Vgl. OBERAMT NERESHEIM 1872, S. 428. Von der Signatur ist im Deckenbild nichts mehr zu sehen. In den 1880er Jahren fiel ein Stück am Fußende des Bildes ab, auf welchem offenbar die Unterschrift stand (vgl. TRUGENHOFEN 1915, S. 82).

⁷³ Vgl. TRUGENHOFEN 1915, S. 80. Durchgeführte Arbeiten: „(...) c) Ausbesserung der schadhafte Stellen an den Fresken. Dabei soll aber der lose Verputz nicht durch Drahtgeflecht befestigt werden, weil diese bei der geringen Höhe der Kirche störend wirken würde, sondern (...) durch Aufschrauben (...)“.

66. – Vor allem im Bereich der Kirchenväterdarstellungen, insbesondere des hl. Hieronymus, sind großflächige Übermalungen zu erkennen.

BEFUND

Träger: A, A1–4 Langhaus, gekahlte Flachdecke; B, B1–4, Ba–d Chor, gekahlte Flachdecke

Rahmen: A, B stuckierter, vergoldeter Profilrahmen; A1–4 stuckierte Kartuschenfelder mit vergoldetem Rundstab; B1–4 stuckierte Kartuschenfelder, Profilrahmen mit vergoldetem Perlstab; Ba–d stuckierte Kartuschenfelder mit vergoldetem Perlstab

Technik: Fresko; A, B polychrom; A1–4, B1–4, Ba–d Graumalerei

BESCHREIBUNG

A DAS LETZTE ABENDMAHL

Der Schauplatz des Letzten Abendmahls ist eine schräg von unten gesehene doppelstöckige, hohe Arkadenhalle, die nach oben mit einer Kassettendecke abschließt. Über dem östlichen Bildrand führt ein Treppenlauf über sieben Stufen zur quer zum Betrachter stehenden, die gesamte Bildbreite einnehmenden, festlich gedeckten Tafel. Christus sitzt frontal in der Mitte des Tisches, unterhalb des mittleren Arkadenbogens, und vollzieht mit zum Himmel gewandten Augen die Wandlung des Brotes. Christus flankieren zu beiden Seiten je sechs Apostelfiguren: je drei sitzen seitlich von ihm, je zwei nehmen die Kopfenden ein und je einer ist auf der Tischvorderseite platziert. Zu seiner Rechten schmiegt sich der jugendliche Johannes mit geneigtem Kopf an seine Brust. Zu seiner Linken hat Petrus Platz genommen. Er ist Christus zugewandt und hat seine Rechte auf die linke Schulter des Herrn gelegt. In den Mienen der Apostel herrschen Trauer, Besorgnis und Verwirrung vor. Während alle Apostel das Geschehen verfolgen, ist Judas Iskariot an der rechten Tischvorderseite davon abgewandt. In seiner Linken hält er den mit dreißig Silberstücken gefüllten Beutel, den er zu verstecken sucht. Die Dienerschaft ist damit beschäftigt das Mahl zuzubereiten und Speisen herbeizutragen. Seitlich wird der Bildausschnitt durch zwei einander entsprechende, symmetrisch angeordnete Steinsockel mit bekrönenden Gefäßen eingefasst. Hinter den Arkaden bietet sich ein Ausblick auf eine halbkreisförmig schließende Innenhofmauer sowie den abendlichen Himmel. Die Treppe, auf deren untersten Absatz die Gerätschaften der Fußwaschung zu erkennen sind, schreitet ein Junge empor. Von der Decke hängt ein achtstrahliger, sternförmiger Leuchter mit brennenden Kerzen herab.

(DA Rottenburg, G 1.3 Trugenhofen Nr. 5, Auszug aus dem Protokollbuch des Kirchenstiftungsrates Trugenhofen. Verhandelt am 11. April 1911).

⁷⁴ Restaurierung mit Erneuerung des zum Teil ausgebrochenen Deckengemäldes (vgl. DA Rottenburg, G 1.3 Trugenhofen Nr. 5, Schreiben des Diözesanverwaltungsrates an das kath. Pfarramt Ballmertshofen vom 14. Juli 1941). Im Herbst 1939 war „auf der Epistelseite der Kirche zu Trugenhofen das vordere Deckengemälde zum Teil ausgebrochen und abgestürzt“ (DA Rottenburg, G 1.3 Trugenhofen Nr. 5, Auszug aus einem Schreiben des kath. Pfarramtes Ballmertshofen an den Diözesanverwaltungsrat in Rottenburg vom 8. Juli 1941).

⁷⁵ „Am 26. Okt. d. J. löste sich nun, bedingt durch das schadhafte Kirchendach, der Verputz der Decke in der Kirche im Durchmesser von 2 m und stürzte herab. Die schadhafte Stelle reichte bis zum Rahmen des in der Mitte der Kirchendecke befindlichen grossen, herrlichen Gemäldes „Das letzte Abendmahl“.“ (DA Rottenburg, G 1.3 Trugenhofen Nr. 5, Auszug aus einem Schreiben vom kath. Pfarramt Ballmertshofen an das Bischöfliche Ordinariat vom 28. Dezember 1951). Nach Gerüsterstellung musste festgestellt werden, „daß ein Teil des Gemäldes ebenfalls sich von der Deckenverschalung gelöst hatte und herabzubrechen drohte. Das Württ. Landesamt für Denkmalpflege in Stuttgart (...) schickte einen Restaurator, der das Gemälde dadurch rettete, daß er es in geschickter Weise aufzuhängen verstand.“ (DA Rottenburg, G 1.3 Trugenhofen Nr. 5, Auszug aus einem Schreiben vom kath. Pfarramt Ballmertshofen an das Bischöfliche Ordinariat vom 28. Dezember 1951).

Über der Szene schwebt ein bekrönendes Engel-Putto-Paar, welches den Leuchter an der Schnur nach oben zieht.

Die monochrome Ockerbraunfarbigkeit der Architekturkulisse wird durch gedämpfte Farbakzente in kühlem Blau, Rot und Gelb, als Lokalfarben an den Gewändern, belebt. Das Licht geht von Christus als dem hellsten Punkt aus. Eine zweite Lichtquelle bildet der Kerzenleuchter, in dessen Lichtschimmer die Engel erscheinen.

Das Letzte Abendmahl wiederholte Huber in Oberhausen (Fv XV, A) und in Baidlkirch (F XXVI, B).

A1–4 VIER KIRCHENVÄTER

Das Langhausdeckenbild wird von vier Eckkartuschen mit Darstellungen der lateinischen Kirchenväter begleitet. Die Kirchenväter sind als sitzende Ganzfiguren auf Wolken mit ihren Attributen in Graumalerei gestaltet. Die klassizistisch stuckierten Kartuschenfelder fußen auf kleinen Konsolen mit Inschriften, die sich auf das Altarsakrament beziehen.⁷⁶

A1 Gregor d. Gr. als Papst mit Kreuzstab, Tiara auf geöffnetem Buch und Taube der Inspiration. – „*Coenantibus illis / Jesus benedicens / panem convertit / in carnem suam.*“⁷⁷

A2 Ambrosius als Bischof mit Bischofsstab, Mitra und Bienenkorb. – „*Benedictione / eius / Natura ipsa / mutatur.*“

A3 Augustinus als Bischof mit Bischofsstab, Mitra und flammendem Herzen. – „*Panis accipiens / Benedictionem / Christi fit / Corpus Christi*“

A4 Hieronymus als Kardinal mit Doppelkreuzstab und Sanduhr. – „*Sacerdotis Ore / conficitur Corpus / Christi*“

B VEREHRUNG DER EUCHARISTIE DURCH ENGEL

Über dem Chorraum sind das Allerheiligste verehrende Engel dargestellt („*angelis admirabile*“). Innerhalb einer Wolkenszenerie erscheint die Hostie in strahlender Monstranz. Diese wird von zwei Engeln mit weiten Flügelschwingen auf einem ausladenden Tuch präsentiert. Die Engelgruppe mit Monstranz wird durch Weihrauchgefäß und -schiffchen tragende bzw. schwingende Engel und Putten im unteren Bereich ergänzt. Den über der Monstranz glorienartig geöffneten Himmel säumen huldigende und anbetende Puttengruppen.

Der Wolkengrund ist in hellem, rötlichem Ockerbraun gefasst und mit einzelnen Farbakzenten in gedämpftem Rot, Grün, Goldgelb und Blau in den Drapierungen sowie den Himmelausblicken durchsetzt.

Dieselbe Komposition schuf Huber bereits 1777 in Langweid (F IX, B).

B1–4 VIER EVANGELISTEN

Das Hauptbild der Eucharistie in der Engelsglorie begleitend, sind in hochovalen Eckkartuschen mit kielbogigen Ausschwüngen die vier Evangelisten angeordnet. Die Evangelisten sind als nimbierte Halbfiguren in Graumalerei mit Symbolen und dem Evangelium in den Händen dargestellt. In den Evangelien ist jeweils die Textpassage, die von der Einsetzung des Altarsakraments handelt⁷⁸, aufgeschlagen.

B1 Matthäus mit Engel – „*hoc / est / Corpus / meum / C: 26: V: 26:*“

B2 Lukas mit dem Stier – „*hoc / est / Corpus / meum / C: 22: V: 19:*“

B3 Markus mit dem Löwen – „*hoc est / Corpus / meum / C: 14: / V: 22:*“

⁷⁶ Vgl. TRUGENHOFEN 1915, S. 81.

⁷⁷ Dagegen war 1915 „*Ea potestate, qua cuncta fecit ex nihilo, panem convertit in carnem suam*“ (TRUGENHOFEN 1915, S. 81) zu lesen.

⁷⁸ Vgl. TRUGENHOFEN 1915, S. 81.

B4 Johannes mit dem Adler – „*Caro / mea / vere / est / Cibus / C. 6: V. 56.*“

BA–D PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN UND DER ANBETUNG

Zwischen den vier Evangelistenkartuschen sind Putten mit den Symbolen der drei christlichen Tugenden und der Anbetung in kleineren Ovalkartuschen angeordnet. Darstellung der Tugenden als geflügelte Putten auf Wolken mit den entsprechenden Attributen in Graumalerei.

BA Fides, Putto mit Hostienkelch und der Heiligen Schrift

BB Caritas, Putto mit brennendem Herzen

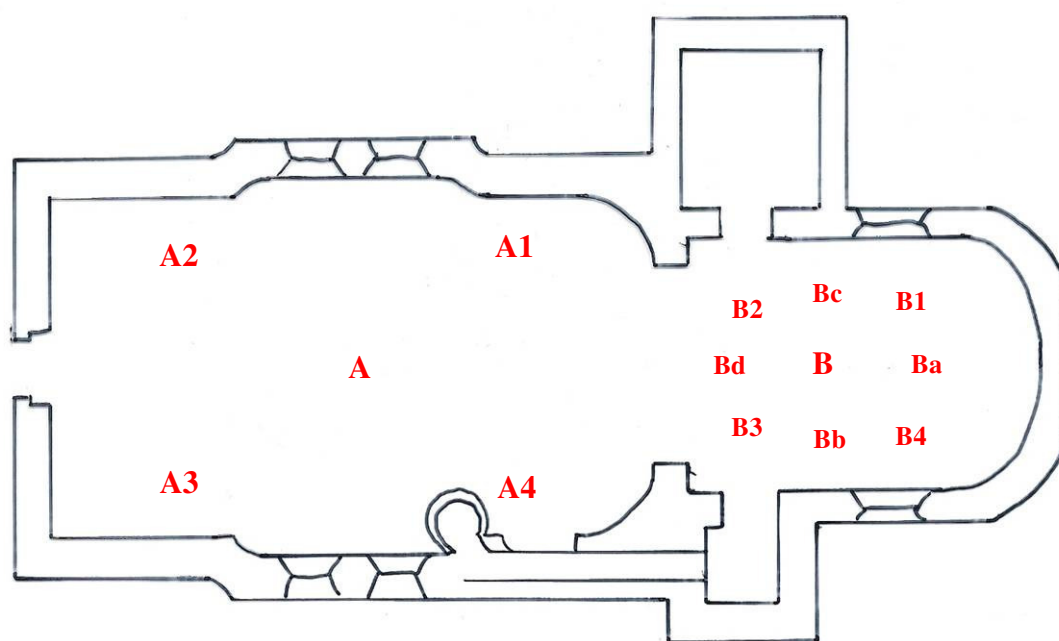
BC Spes, Putto mit Anker

BD Adoratio, Putto in tief geneigter, betender Haltung

IKONOGRAPHIE: Das letzte gemeinsame Mahl Jesu mit seinen Jüngern vor seiner Gefangennahme schildern alle vier kanonischen Evangelien (Mt 26,20–29; Mc 14,17–25; Lc 22,14–23; Io 13,21–30). Nach Markus, dem Lukas folgt, findet es in einem großen, mit Polstern ausgestatteten Raum im Obergeschoss eines Hauses statt. In den ersten drei Berichten stehen die sogenannten Einsetzungsworte Jesu im Zentrum. Ihre wohl älteste Fassung bietet Markus (5,22 f.): „Und indem sie aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach es und gab es ihnen und sprach. Nehmet, das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankte und gab ihnen den: und sie tranken alle daraus.“. Paulus überliefert im 1. Korintherbrief 11, 23–26 eine andere Fassung dieser Worte: „Der Herr Jesus in der Nacht, als er verraten wurde, nahm er das Brot, dankte und brach es und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; solches tut zu meinem Gedächtnis.“

QUELLEN: DA Rottenburg, Pfarrarchiv Trugenhofen M 58. – DA Rottenburg, G 1.3 Trugenhofen Nr. 5. – F. ZA Regensburg, Akten zu Bau und Ausstattung der Kirche 1774–86 (DK 7134; RA Ballmertshofen n. 305, 1/2).

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 32 (kleines Ölbild). – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 488; Bd. 2, S. 131, 257 (keine Erwähnung Hubers). – OBERAMT NERESHEIM 1872, S. 427 ff. (Verwechslung mit J. Auber). – KEPPLER 1888, S. 250 (Verwechslung mit J. Auber). – HOPP 1893, Bd. 1, S. 132 (keine Erwähnung Hubers). – PFEIFFER 1903, S. 57. – DEHIO 1908, S. 503. – GRADMANN 1914, S. 152 (Verwechslung mit J. Huber aus Weissenhorn). – TRUGENHOFEN 1915, S. 79–82. – HAUTTMANN 1921, S. 50 (keine Erwähnung Hubers). – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1926, S. 193. – MAYER 1936, S. 12 (keine Erwähnung Hubers). – HOFFMANN 1938, S. 93 (keine Erwähnung Hubers). – WOHLHAUPTER 1950, S. 41. – DEHIO 1954, S. 88. – LIEB 1962, S. 18. – WEISSENBERGER 1968, S. 330–333. – DASSER 1970, S. 59. – BRINKMANN 1972, S. 457. – SPRANDEL 1985, S. 14, 88. – HAMACHER 1987, S. 41. – DEHIO 1993, S. 786. – NESTLER 1994, S. 128. – BAUMGARTL 1998, S. 130 f. mit Abb. 4. – HOSCH 1998, S. 57. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 80. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 37 mit Abb. S. 35. – MENATH-BROSCH 2012.



TRUGENHOFEN, ST. GEORG UND LEONHARD – GRUNDRISS

F X TRUGENHOFEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. GEORG UND LEONHARD – BILDTAFELN



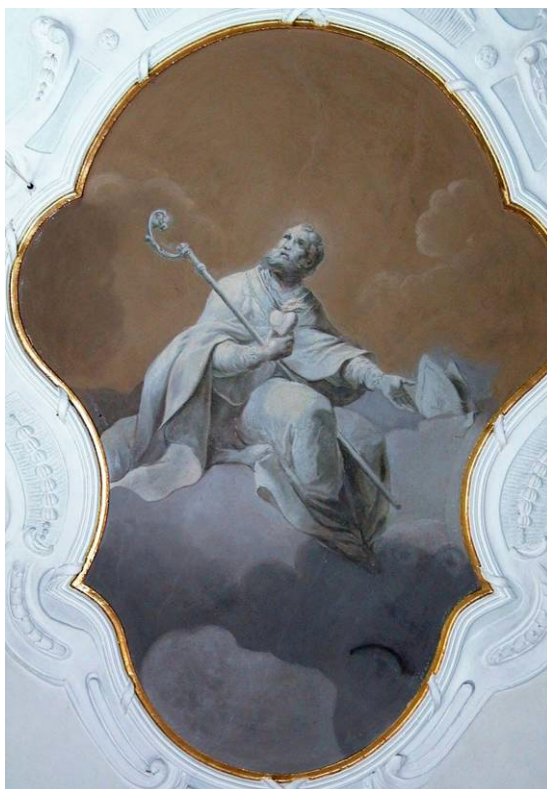
A DAS LETZTE ABENDMAHL



A1 GREGOR D. GR.



A2 AMBROSIUS



A3 AUGUSTINUS



A4 HIERONYMUS



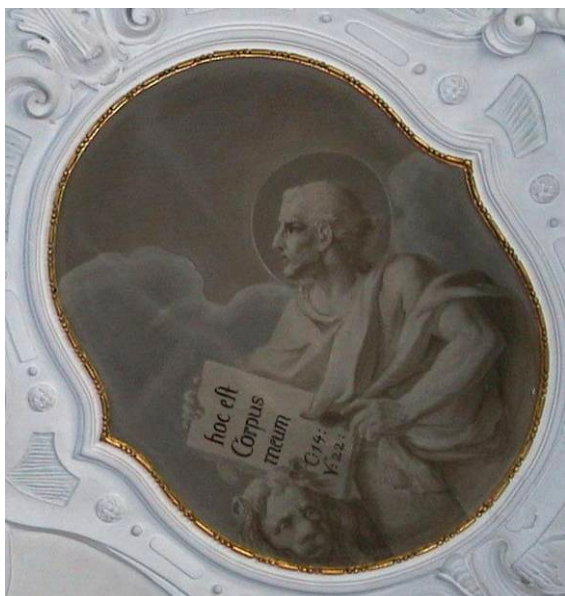
B VEREHRUNG DER EUCHARISTIE DURCH ENGEL



B1 MATTHÄUS



B2 LUKAS



B3 MARKUS



B4 JOHANNES



BA FIDES



BB CARITAS



BC SPES



BD ADORATIO

F XI Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan

Kath. Pfarrkirche, Lkr. Unterallgäu, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung gehörten der Markt Pfaffenhausen und das Patronat zum Hochstift Augsburg. Die reiche Großpfarre mit ihren acht Filialen wurde 1734 dem neugegründeten Priesterseminar inkorporiert. Mit der Säkularisation des Hochstifts Augsburg im Jahre 1803 erlosch die bischöfliche Ortsherrschaft.

PATROZINIUM: St. Stephan

BAUWERK: Der Vorgänger der heutigen Kirche war ein gotischer, 1713/14 durch Simpert Kraemer aus Edelstetten (1679–1753) barock umgestalteter Bau mit dreischiffigem, basilikalem Langhaus, niedrigerem Chor und Sattelturm im südlichen Chorwinkel. Die Gründung des Priesterseminars in Pfaffenhausen erforderte einen größeren Bau, da die Kirche auch als Seminarkirche diente (siehe F VI Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich). Kurfürst Clemens Wenzeslaus (1768–1812) ließ 1777 von Martin Pentenrieder, Johann Stephan Gelb und Johann Georg Specht Risse und Überschlüsse für eine Erweiterung des Chores anfertigen, entschied sich schließlich jedoch für einen völligen Neubau. Nach der Grundsteinlegung (1780) und dem Abbruch der alten Kirche (1781) war bereits im Herbst 1781 das neue Langhaus unter Dach. 1782 erfolgte die Ausführung von Chor und Sakristei, die Turmerhöhung sowie die Ausstattung (Stuck wohl von Joseph Anton Finsterwalder, Fresken von Huber). 1783 lieferte Ignaz Wilhelm Verhelst (1729–1792), der sich für die künstlerische Gesamtgestaltung verantwortlich zeichnet, die einheitliche frühklassizistische Ausstattung (Altäre, Kanzel, Figuren). Baumeister war der aus Tirol stammende, 1772 in Augsburg als Meister aufgenommene Maurermeister Johann Stephan Gelb. Am 27.4.1788 Benediktion durch den Regens des Priesterseminars, Johann Ludwig Rössle, und am 12.7.1789 Konsekration durch Kurfürst Clemens Wenzeslaus. – Die Pfaffenhausener Pfarrkirche präsentiert sich als weiträumiger Saal zu fünf Fensterachsen über rechteckigem Grundriss mit ausgerundeten Ecken und Flachdecke über hoher Voute. Einheitliche Wandgliederung durch grau marmorierte Kompositpilaster vor flachen Wandvorlagen, auf hohen Sockeln, mit rosa getönten Kapitellen und Gebälkstücken mit kräftig profiliertem, gezahntem Gesims. In den ausgerundeten Langhaus Ost- und Westecken konkav gerundete Pilaster. Dazwischen Rundbogenfenster, eingefasst von profilierten Rahmungen mit Triglyphenkonsolen, Kämpfern, Scheitelstein und segmentbogiger Verdachung. Über einen korbbogigen Chorbogenschluss auf Pilastern schließt sich ein eingezogener, um zwei Stufen erhöhter Chor zu zwei Achsen mit korbbogiger Tonne und einer um eine weitere Stufe erhöhten Apsis mit halbrundem Schluss und Apsiskalotte an. Dem Langhaus entsprechende Wandgliederung mit umlaufendem, verköpftem Gebälk über Pilastervorlagen und Rundbogenfenstern. Die westliche Fensterachse mit Blindfenstern, in der zweiten stichbogige Portale in Korbbogennischen. Im südlichen Chorwinkel lehnt sich der Kirchturm, im nördlichen eine zweigeschossige Sakristei an. Im Westen des Schiffes dreifache, leicht nach rückwärts gestaffelte Empore mit geschweiften Brüstungen.

AUFTRAGGEBER: Über dem Chorbogen das mächtige Wappen des Bauherrn, Fürstbischof und Kurfürst Clemens Wenzeslaus von Augsburg (1768–1812). Die Jahreszahl 1782 im Sockel deutet auf die weitgehende Fertigstellung des Kirchenschiffes hin.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Das Langhausfresko der Steinigung des hl. Stephanus (A) ist über der Wappenkartusche bezeichnet: „J A H (ligiert) über August:[anus] P:[in]xit / F. X. Zimmermann renov. 1882.“. Während der Planungsphase – noch ehe sich der Kurfürst für einen völligen Neubau entschieden hatte – empfahl im Februar 1779 der Augsburger Bankier Johann von Obwexer Huber für die Freskierung und stiftete dafür 2000 fl.⁷⁹

ENTWURF: Zwei Plafondskizzen für das Langhausfresko (A), Öl/Lwd., 56,5 x 39 cm, Pfaffenhausen, Heimathaus und Öl/Lwd., 70,5 x 52 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 12053, siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Freksen ÖS-F XI(a) und ÖS-F XI(b).

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A Flachdecke über hoher Voute; B korbogiges Tonnengewölbe; 1–12 Pilaster

Rahmen: A gemalter, hochovaler Profilrahmen, äußerer Rundstab von goldener Fruchtgirlande umschlungen; B gemalter, querovaler, goldener Profilrahmen mit eingezogenen Ecken; 1–12 stuckierte, ovale Medaillons mit Palmetten, Girlanden und bekrönenden Apostelkreuzen

Technik: Fresko; A, B polychrom; 1–12 Grisaille in Grün-Grau

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1882 und 1954–56 durch Josef Lang, Lechbruck, und Andreas Dasser, Pfronten.⁸⁰ – Die Decken- und Wandflächen sind von einem grauen Schleier überzogen. Zudem ist in den Raumecken eine starke Rissbildung zu erkennen.

BESCHREIBUNG

A STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS

Das hochovale Hauptfresko zeigt eine einansichtige, über dem östlichen Rahmen aufgebaute Komposition. Dem Text der Apostelgeschichte (Act 7,58 ff.) folgend, bildet eine hügelige Landschaft vor den Toren der Stadt Jerusalems den Schauplatz des Martyriums. Die östliche Bildhälfte wird von einem treppenartig gestaffelten Erdreich eingenommen. Darauf sind im Vordergrund und an den seitlichen Rändern Profil- und Rückenfiguren, eine dunkle, v-förmige Rahmenzone bildend, angeordnet. Die große Zuschauermenge ist in zwei, an den Bildrand gerückte, Gruppen geteilt. Auf der linken Seite sind Männer und Frauen aus dem Volk in Begleitung eines römischen Offiziers zu Pferd und eines Soldaten angeordnet. Diesen sind auf der rechten Seite die Pharisäer und Mitglieder des Hohen Rats der Juden gegenüber gestellt. Daneben werden Repräsentanten des Volkes mit Schrecken Zeugen des Martyriums. Im Vordergrund liegen auf den mehrfach gestuften Erdschollen Waffen und Kleider. Diese abgelegten Kleider der Zeugen werden von Saulus, der der Steinigung des Stephanus zugestimmt hatte, bewacht. Dahinter ist die Marterszene isoliert auf einem in der Mitte aufragenden Hügelplateau angeordnet. Im Zentrum liegt der zusammengebrochene Heilige im Diakongewand. Er blickt verklärten Angesichts zum Himmel und empfiehlt seinen Geist Christus. Vier mit Steinen bewaffnete, heftig gebärdende Henkersknechte dringen

⁷⁹ Vgl. PFAFFENHAUSEN 1989, S. 26. – SCHÖTTL 1985, S. 6.

⁸⁰ Die Restaurierung war erforderlich, da das Langhaus-Deckenfresko durch eindringendes Wasser gelitten hatte. An vielen Stellen waren Regenschäden sichtbar, ein grauer Schleier (vermutlich ein Pilz) überzog das Bild, teilweise war bereits der Verputz abgefallen (vgl. BLfD, Objektakt Pfaffenhausen St. Stephan, Gutachten von Dr. T. Gebhard an die kath. Kirchenverwaltung vom 17.7.1954).

von hinten auf ihn ein und schleudern Steine auf ihn. Über dem Heiligen schwebt ein Engel mit Palmzweig und Märtyrerkrone, welche Sieg und Glorie des Heiligen ankünden. Auf wellenförmigen Wolkenbänken lagern weitere Engel und Putten. In der oberen, westlichen Bildhälfte erstrahlt eine von Putten gesäumte Licht- und Wolkengloriole der Heiligsten Dreifaltigkeit.

Das Fresko zeichnet sich durch eine gedämpfte Ocker-Braun-Tonigkeit mit dezenten Farbakzenten in Blau, Goldgelb, Rot und Grün aus. Dieses Ocker-Braun-Kolorit bestimmt den irdischen wie den himmlischen Bereich: im irdischen Bereich von stumpf opaker Farbqualität, in der mittleren Wolkenzone mit kräftigem Gelb akzentuiert sowie im himmlischen Bereich zu hellem Grau-Beige aufgelichtet.

Auch in der Pfarrkirche von Haselbach schuf Huber eine Stephanussteinigung (F XXII, A).

B DISPUTATION DES HL. STEPHANUS

Das rechteckige Fresko im Chorraum ist einansichtig angelegt. Den irdischen Schauplatz der Disputation (Act 6,12 ff.) bildet eine gewaltige Säulen-Kuppel-Architektur. Zu dieser führt über einem bildparallelen Sockel eine dreistufige Treppenanlage empor. Im Zentrum der Mitglieder des Hohen Rats der Juden steht Stephanus, am obersten Stufenabsatz, im Diakongewand, Blick und Gebärde zum Himmel gerichtet. Sein Haupt ist von einem Lichtschein umgeben. Die Schriftgelehrten wenden sich erregt gestikulierend dem Diakon zu. Ihre lebhafteste Gestik zeigt die verschiedensten, eine zornige Disputation begleitenden Gebärden (Act 7,57). Nach hinten wird die Szene durch eine geschwungene Mauer geschlossen, über welcher ein Ausblick auf den Himmel gegeben ist.

Die Darstellung ist von gedämpfter Farbigkeit mit braunocker getönter Tempelarchitektur und gedämpften Farbakzenten in Hellrot, Violett, Orange und kühlem Blau.

1–12 ZWÖLF APOSTEL

Stuckierte Ovalfelder an den Pilastern auf Fenstersimshöhe im Chor und Langhaus mit Apostelköpfen in grün-grauer Grisaille und dunkelgrauer Namensinschrift im oberen Scheitel.

An der Nordwand (Ost-West): 1 Petrus – 2 Andreas – 3 Johannes – 4 Bartholomäus – 5 Thomas – 6 Simon; an der Südwand (Ost-West): 7 Paulus – 8 Iacobus – 9 Philippus – 10 Matthäus – 11 Iacobus M. – 12 Iudas.

QUADRATUR- UND STUCKATURMALEREI

Die gesamte Gewölbezone ist – oberhalb des plastisch stuckierten Gebälks – mit perspektivischer Architekturmalerei gestaltet. Die Quadraturmalerei – eine Imitation plastischer Glieder, Profile und Ornamente von klassizistischer Formensprache – ist in Grau und Ockergelb mit dezenten hellroten Akzenten gehalten.

Die Illusionsmalerei setzt über dem realen Gebälk an: Verlängerung und Verbindung der Wandpilaster durch Arkadenbögen mit hellrot getönten Zwickelfeldern und gesockelte Vasen auf den Gebälkstücken. Über den stuckierten, segmentbogigen Fensterverdachungen wechseln kartuschenähnliche Aufsätze und Puttenpaare in grauer Grisaille ab.⁸¹ Über den Arkadenbögen vermitteln akroterionartige Schlusssteine zum umlaufenden Kranzgesims. Die Malerei an der Langhausdecke ist großförmig angelegt.

⁸¹ Dagegen sind an der Langhaus-Ostwand, über den Seitenaltären, polychrome, auf Wolken schwebende Puttenpaare gegeben. In den entsprechenden Bogenfeldern an der Langhaus-Westwand moderne Sprüche, „Lobpreiset den / Herrn in seinem / Heiligtume lobet / ihn am Throne / seiner Herrlichkeit. – Lobt ihn / mit der Töne / Wohlklang u Jubel / mit jedem Hauche / lobet den Herrn“, zu Seiten der Orgel.

Das ovale Deckenbild ist von brokatierten Feldern, die mit blütenverzierten, kreisrunden Profilscheiben besetzt sind, begleitet. Östlich und westlich monumentale, girlandenbehängte Kartusche, über dem Chorbogen mit dem Wappen des Bauherrn. Das Chorgewölbe zierte ein großes, rechteckiges Gemälde, umrahmt von gelben Brokatstreifen und blütenverzierten Stucktondi. Kassettierte Apsiskalotte mit Scheinkuppel und herabhängender Ampel im Scheitel.

ILLUSIONISTISCHE ARCHITEKTURMALEREI AM AUßENBAU

Bei Befunduntersuchungen konnten an der Südfassade Reste einer Architekturmalerei festgestellt werden.⁸² Die klassizistische Scheinarchitektur, eine toskanische Pilastergliederung und aufgemalte Oculi über Rundbogenfenstern, in Ocker bis Rötlichbraun vor weißem Grund stellt eine Wiederholung der reichen Wandgestaltung des Inneren dar. 1980/82 wurde im Zuge der Außeninstandsetzung der Pfarrkirche eine Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes vorgenommen.

IKONOGRAPHIE: Ein geschichtlicher Bericht über das Leben des Heiligen ist in der Apostelgeschichte nach Lukas (Act 6,1–8,2) überliefert. Stephanus war der erste von sieben Diakonen, die in Jerusalem von den zwölf Aposteln durch Handauflegung geweiht worden waren. Da er mit seinen Predigten viele vom christlichen Glauben überzeugte, wurde er wegen Gotteslästerung verurteilt. Wie es das Gesetz vorschrieb, mussten seine Verleumder die ersten Steine werfen und zogen, damit sie nicht durch Berührung verunreinigt wurden, die Kleider aus. Diese legten sie zu Füßen eines jungen Mannes, der Saulus hieß. Über das Martyrium des Heiligen wird in der Apostelgeschichte 7,54–60 berichtet.

Der hl. Stephanus ist derjenige, der als erster Blutzeuge für Christus starb und gilt daher als Erzmärtyrer. Der Heilige wird einer augustinischen Tradition – gemäß dem Wortlaut „In Stephanus war Schönheit des Leibes, Blüte der Jugend“ – stets als jugendlicher Diakon in priesterlichem Gewand gekleidet dargestellt. Die allgemeinen Attributbeigaben einer Palme sowie eines Evangelienbuches kennzeichnen den Heiligen als Diakon und Märtyrer.

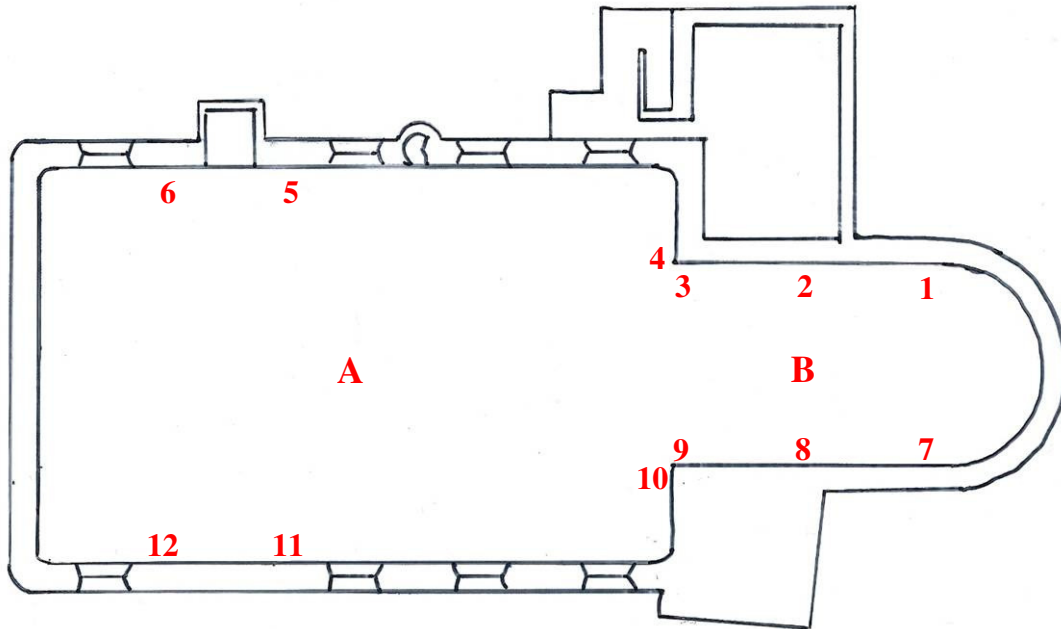
QUELLEN⁸³: Pfaffenhausen, Pfarrarchiv. – BLfD, Objektakt Pfaffenhausen St. Stephan.

LITERATUR: STETTEN 1788, S. 213. – MEUSEL 1808, S. 423. – HUBER 1817, S. 366. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 191; Bd. 2, S. 224 (keine Erwähnung Hubers). – HOPP 1893, Bd. 2, S. 57 f. (keine Erwähnung Hubers). – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – SESAR 1949/50 (keine Erwähnung Hubers). – DEHIO 1954, S. 146. – KARLINGER 1961, S. 126. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 223, 493, 500 und S. 535. – SESAR 1970. – HABEL 1971, S. 403. – WÖRNER 1979, S. 146 ff. mit Abb. 102 (keine Erwähnung Hubers). – KÜHLENTHAL 1981, S. 164 (Architekturmalerei an der Fassade). – SCHÖTTL 1985, S. 3, 6, 9 f., 14, 20, 22 mit Abb. S. 3 und 11. – SPRANDEL 1985, S. 6, 14, 76, 112 f. – HAISCH 1987, S. 1196–1199 (keine Erwähnung Hubers). – STANKOWSKI 1987, S. 313 f. mit Abbildungen S. 305, 308 f. –

⁸² „Auf der Südseite des Schiffes zeigt sich – sehr verblaßt – eine große Scheinarchitektur mit illusionistisch aufgemalten Lisenen, Kapitellen, Basen und anderen Merkmalen einer ins Klassizistische gehenden Gliederung, die rötlich, mit dunkleren und helleren Rahmungen auf einem weißen Fond stehen.“ (BLfD, Objektakt Pfaffenhausen St. Stephan, Schreiben von Dr. A. Gebeßler an das kath. Pfarramt vom 29. August 1972). Siehe auch BLfD, Objektakt Pfaffenhausen St. Stephan, Schreiben von Dr. A. Gebeßler an das kath. Pfarramt vom 26.11.1976.

⁸³ Die bei SCHÖTTL 1985 erwähnte Acta des bischöfl. Ordinariats Augsburg, Seminar- und Pfarrkirche Pfaffenhausen, Kirchenbau, Jahrgänge 1777–1788, Fasc. I, Nr. 1–78, ist im Archiv des Bistums Augsburg nicht auffindbar.

STANKOWSKI 1988, S. 122, 127. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 362. – DEHIO 1989, S. 867 f. – PFAFFENHAUSEN 1989, S. 3, 26 mit Abbildungen S. 3, 6, 57. – DEWIEL 1990, S. 329. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 128. – BUSHART 1995, S. 81. – DIETRICH 1998, S. 182–186 mit Abb. 10. – BAUER 2000, S. 206. – STANKOWSKI 2003, S. 125 f. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



PFAFFENHAUSEN, ST. STEPHAN – GRUNDRISS

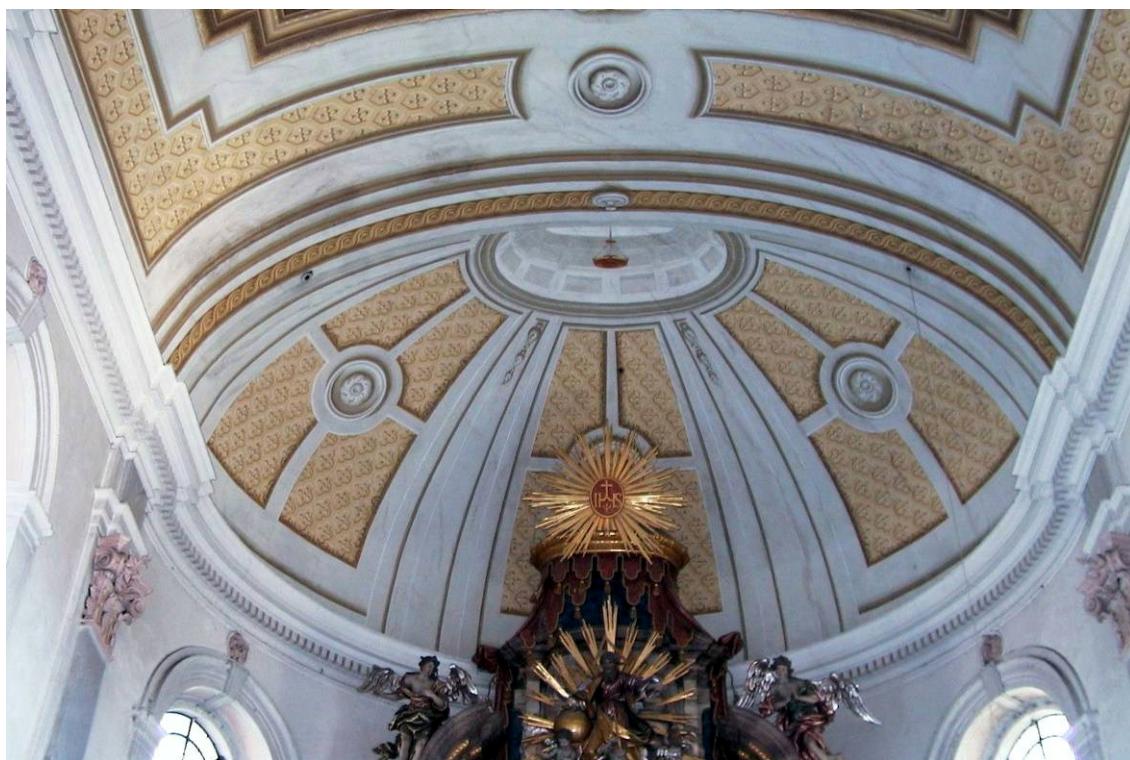
F XI PFAFFENHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN – BILDTAFLN



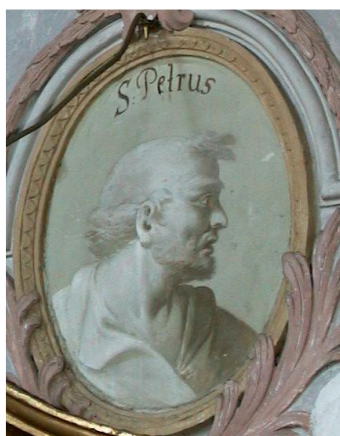
A STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS



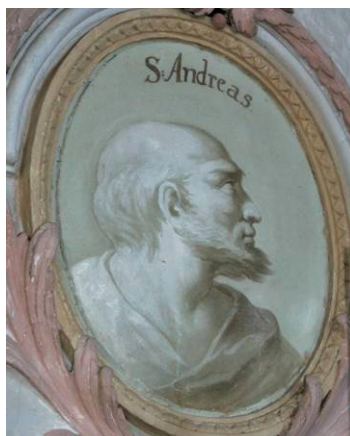
B DISPUTATION DES HL. STEPHANUS



QUADRATUR- UND STUCKATURMALEREI IM CHORRAUM, APSIS



1 PETRUS



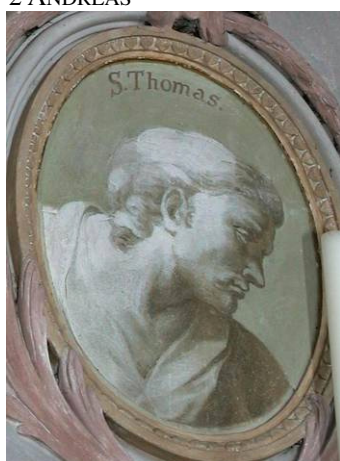
2 ANDREAS



3 JOHANNES



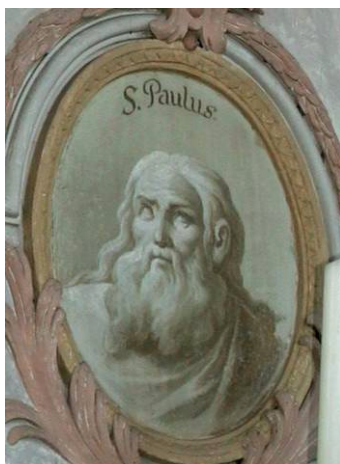
4 BARTHOLOMÄUS



5 THOMAS



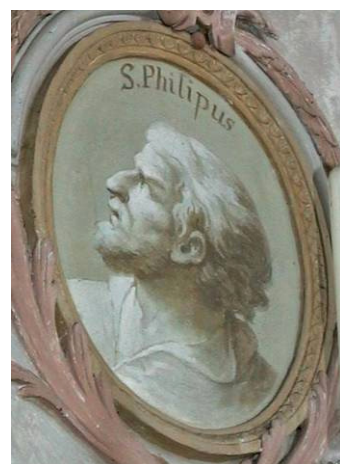
6 SIMON



7 PAULUS



8 JACOBUS MINOR



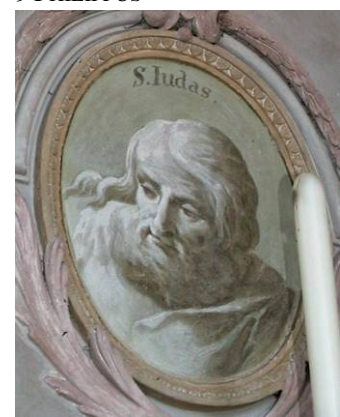
9 PHILIPPUS



10 MATTHÄUS



11 JAKOBUS MAJOR



12 JUDAS



QUADRATUR- UND STUCKATURLALEREI AN DER NORDWAND



QUADRATUR- UND STUCKATURLALEREI, DETAIL, ECKE NORDOST

F XII Duttonstein, Schloss Duttonstein

Ehem. Schloss Thurn und Taxis (ehem. Jagdschloss Duttonstein)⁸⁴, Gde. Dischingen, Lkr. Heidenheim. Zur Zeit der Ausmalung im Besitz der Fürsten Thurn und Taxis.

BAUWERK: Unklar ist die Entstehungszeit des mittelalterlichen Vorgängerbaus, der 1551 durch Verkauf an die Fugger kam. 1570/72 Umbau als Renaissanceanlage in seiner heutigen Form unter Graf Hans Fugger. 1735 Erwerb durch die Fürsten Thurn und Taxis. Um 1780 aufwendige Dekorationsphase mit Ausmalung und Stuckierung der Räume des Westflügels. Die Stuckaturen schuf vermutlich ein in Neresheim tätiger Stuckateur. 1817 Umgestaltung des Waldes in einen weitläufigen, umfriedeten Wildpark sowie infolgedessen Nutzung als Jagdschloss. 1831/32 wurde das Schloss als Zufluchtsstätte vor der drohenden Cholera neu eingerichtet. So wurden ungeachtet der historischen Malereien im 3. Obergeschoss Kabelbereiche und Wasserinstallationen unter Putz gelegt. Während des Zweiten Weltkrieges diente das Schloss als SS-Quartier und wurde ab 1945 mit Flüchtlingen belegt. Seit 1947 wurde es unter den Pächtern der „Barmherzigen Brüder“ als Lungenheilanstalt genutzt. In den Jahren 1975–93 stand das Schloss leer und erlitt zum Teil Verwüstungen durch Eindringlinge. Heute befindet sich das Schloss in Privatbesitz und ist für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. – Bei dem Schloss handelt es sich um eine auf einem Felshügel gelegene geschlossene Vierflügelanlage, die von einem starken Mauerring und einem weiten Graben umgeben ist. Vierstöckiges Steinhaus mit polygonalen Eckerkertürmchen und zwei hohen Zinnengiebeln und Torbogen aus Buckelquadern. Der kleine Innenhof ist an zwei Seiten durch zweistöckige Säulenarkaden im Renaissancestil gegliedert (heute vermauert).

AUFTRAGGEBER: Fürsten Thurn und Taxis, vermutlich Fürst Karl Anselm von Thurn und Taxis (1773–1805). Dieser hatte schon bei der Ausmalung der Trugenhofener Pfarrkirche (F X) als Auftraggeber fungiert.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Gerd Schäfer zufolge war eine angeblich vorhandene Signatur nicht zu finden.⁸⁵ Bezüglich der Datierung herrscht in der Literatur Uneinigkeit.⁸⁶ Aufgrund des Eintrags in den Demminger Amtsrechnungen ist Hubers Tätigkeit auf Schloss Thurn und Taxis im Jahre 1783 zu belegen.⁸⁷

BEFUND

Träger: Westflügel, 3. OG, Räume 29 und 30 (ehem. Fürstenzimmer), vollflächige Bemalung der Wände und Decke

Technik: Fresko mit Vorritzungen der Umrisse und Seccoübermalungen;⁸⁸ polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Der aktuelle Zustand der Malereien kann nicht beurteilt werden, da das Schloss nicht zugänglich ist. Die Fotos von Gerd Schäfer aus dem Jahre 1995 dokumentieren einen schlechten Zustand der Malereien. Die Sockelbemalung ist größtenteils verloren oder mehrfach übermalt. Aufgrund von Wasser- und Elektroinstallationen, die unter Putz gelegt wurden, sind erhebliche

⁸⁴ Nicht zu verwechseln mit dem nahe gelegenen Schloss Taxis (ehem. Burg Trugenhofen).

⁸⁵ Vgl. SCHÄFER 1995, S. 189, 213.

⁸⁶ Die Angaben schwanken zwischen Mitte 18. Jh., 1781 und 1791, vgl. DEHIO 1993, S. 151. – HUBER 1817, S. 366. – SPRANDEL 1994, S. 183.

⁸⁷ F. ZA Regensburg, Schwäbische Rechnungen 2816, Deminger Amts-Rechnungen vom 1. April 1783 bis zum letzten März 1784, Ausgab an Geld auf Bau- und Reparationskosten, S. 33, Nr. 38.

⁸⁸ Vgl. SCHÄFER 1995, S. 21, 189, 213.

Eingriffe in die Malereisubstanz zu verzeichnen. Stellenweise ist die Malerei mit Tapetenresten überklebt oder durch Neu- bzw. Überputzungen fast völlig zerstört. An der Decke, mit sichtbaren Ritzungen, sind große Bereiche der Malereien verloren. Es ist nicht bekannt, ob die Malereien restauriert oder erneut unter einer Wandverkleidung verborgen wurden.

BESCHREIBUNG

Raum 29 und 30, ehem. Jagd- bzw. Fürstenzimmer. Beide Räume liegen nebeneinander und sind durch eine Türe miteinander verbunden. Die Räume sind fast von quadratischem Grundriss und in den äußeren Ecken mit je einem Erker ausgestattet. Aufwendige, realarchitekturbezogene Scheinarchitektur und Stuckmalerei, vollflächige Bemalung der Wände, ursprünglich vermutlich auch der Decken, in Form von polychromen Wand- und Sockelpaneelen mit gerahmten Landschaftsszenen.

RAUM 29

Architekturmalerie mit naturalistischen Landschaftsbildern mit Architekturmotiven in stehend rechteckigen und quadratischen Medaillons.⁸⁹

Einheitliche Gliederung der Wandflächen in stuckbandgerahmte Kompartimente. Der Wandbereich unterhalb der Fenstersimse ist als umlaufende Sockelzone mit Füllungsfeldern und Kranzgesims ausgebildet. Die sich darüber erhebenden Wandfelder sind mit Landschaftsbildern in stehend rechteckigen und quadratischen Rahmen besetzt. Diese werden von Akanthusrosetten und scheibengetrennter Putzbänderung eingefasst. Zwischen den Fensteröffnungen sind pilasterartige Wandvorlagen, die mit polychromen, an Schleifen hängenden Blütenfestons verziert sind, ausgebildet. Den oberen Abschluss bildet ein umlaufendes Fries, das über den Bildfeldern mit Blumengehängen akzentuiert ist. An der Decke Vorritzung einer rechteckigen Kartusche.

Zartfarbige Erscheinung der Architekturmalerie: Rahmen und Profilstäbe in Gelb und Rot mit Licht- und Schattenstrichen. Stuckbänder in Hellgrau, die Rücklagen in Hellgelb mit polychromen Blütenfestons und goldgelbe Bilderrahmen. Hellrot abgefasste Voute.

Die sieben Landschaftsbilder mit Gebäuden sind einheitlich gestaltet.⁹⁰ Die Fluss- bzw. Seenlandschaften zeichnen sich durch einen einführenden, repoussoirhaften Erdstreifen im Vordergrund und weite Landschaftsschilderung mit niedrigem Horizont aus. Verschiedene Gebäude bilden neben hoch aufragenden Bäumen die dominierenden Bildelemente und seitlichen Begrenzungen. Dezentle Farbgebung in gedämpftem Blau, Grün und Braun.

RAUM 30

Architekturmalerie mit naturalistischen Landschaftsbildern in stehend ovalen und kreisrunden Medaillons mit Tieren.⁹¹

Die Wandgliederung ist jener von Raum 29 vergleichbar: umlaufende Brüstungszone mit stuckverzierten Füllungen, Rahmung der Wandflächen zwischen den Fensteröffnungen durch Stuckbänderungen und pilasterartige Wandvorlagen. Unterschiede ergeben sich im Dekor der Wandpaneele. Die pilasterartigen Wandvorlagen zieren florale Grisailleornamente mit Putten in den Füllungen. Die oben umlaufende Frieszone ist mit floralen Grisailleornamenten mit Putten sowie mit Puttenköpfen über den Pilastervorlagen gestaltet. In den durch Stuckbänder gerahmten

⁸⁹ Der Raum misst 6,17 x 7,48 m.

⁹⁰ An der Westwand (B) ein Bildfeld, an Ost- und Nordwand (C, D) sowie im Erker je zwei Bildfelder.

⁹¹ Der Raum misst 6,35 x 7,60 m.

Wandkompartimenten ovale und runde Landschaftsbilder in goldenen Rahmen. An der Decke die Vorritzung einer Bemalung in ovaler Kartusche.

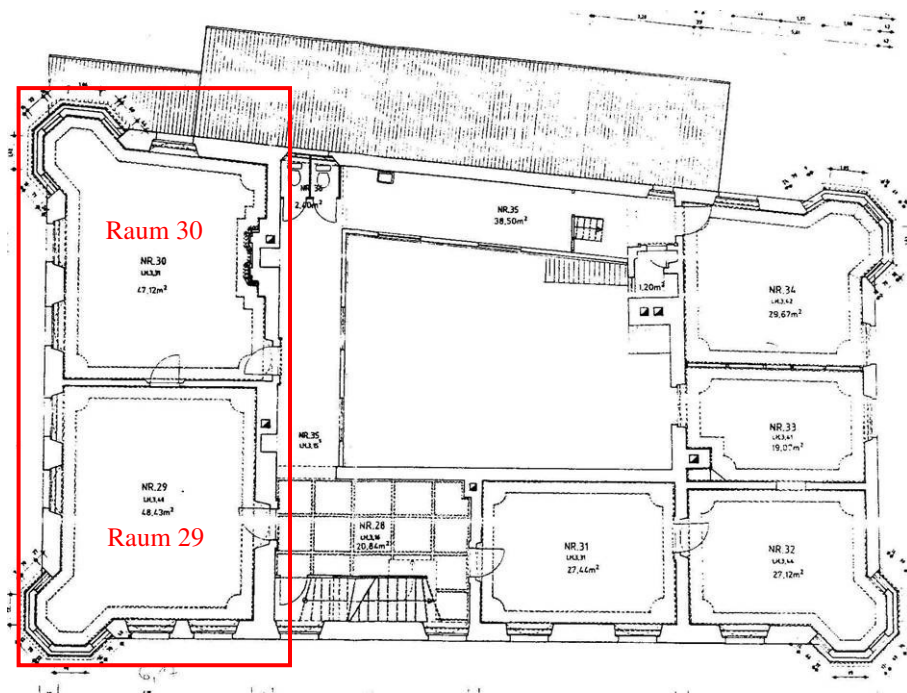
Scheinarchitektur (Rahmen und Profilstäbe) in Hellrot, Hellgrün und Gelb mit floraler Ornamentik und Putten als Grisaille in den Füllungen mit Licht- und Schattenstrichen.

Die sechs hochovalen und kreisrunden Bildfelder mit Tierdarstellungen vor landschaftlichem Hintergrund sind einheitlich gestaltet.⁹² In den Landschaftskulissen sind Tiere, darunter Hirsch, Reh, Hase und Dachs, paarweise in realistischer Darstellungsweise verbildlicht. Dezente Farbgebung in gedämpften Grün- und Brauntönen, wenig Blau.

BILDDOKUMENTATION: Büro für historische Bauforschung und Stadtsanierung Gerd Schäfer, Schwäbisch Hall.

QUELLEN: F. ZA Regensburg, Schwäbische Rechnungen 2818, Deminger Amts-Rechnung 1783 bis 1784, S. 33. – F. ZA Regensburg, *Raumbuch Schloss Duttenstein* von Gerd Schäfer, Rosengarten-Tullau 1995; *Schloss Duttenstein. Maßnahmenkonzept zur Bewohnbarmachung. Ergebnisse der Begutachtung / Untersuchung* von G. Schäfer, F. Müller und C. Stegmaier, Lindenbronn 1993.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366. – OBERAMT NERESHEIM 1872, S. 251 ff. (keine Erwähnung Hubers). – GRADMANN 1914, S. 152 (J. Huber aus Weissenhorn). – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1926, S. 194. – DEHIO 1954, S. 88. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 535 (Duttentetten). – SPRANDEL 1985, S. 15 (Schloß Tuttonstein). – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1993, S. 151. – SPRANDEL 1994, S. 183. – BIZER/ GRADMANN 1994, S. 15 (keine Erwähnung Hubers). – NESTLER 1994, S. 128 (Düttenstein). – BUSHART 1995, S. 81.



DUTTENSTEIN, SCHLOSS DUTTENSTEIN – GRUNDRISS, 3. OG, ZUSTAND 1995 (GRUNDRISS GERD SCHÄFER, SCHWÄBISCH HALL)

⁹² An der Südwand (A), mit Türe zu Raum 29, zwei Medaillons, im Erker und der Nordwand (C) drei Medaillons, an der Ostwand (D) ein Medaillon.

F XII DUTTENSTEIN, SCHLOSS DUTTENSTEIN – BILDTAFELN



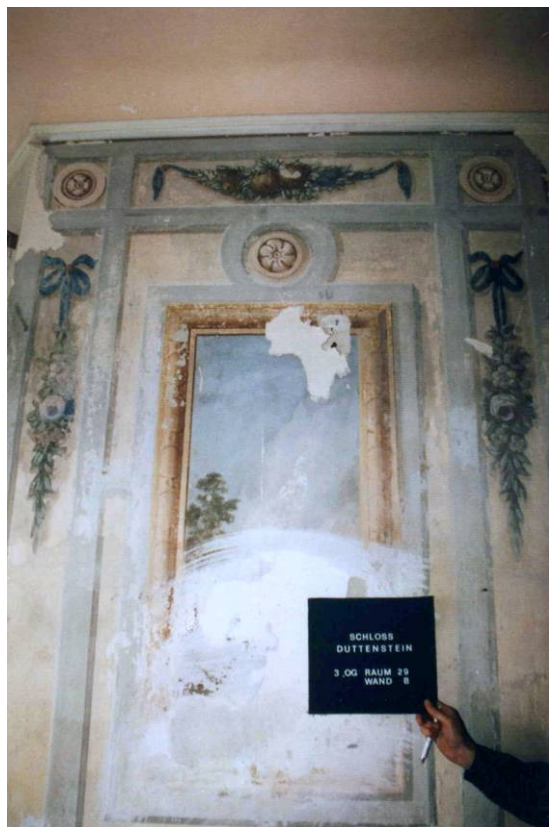
RAUM 29, WAND A, SÜD (FOTO G. SCHÄFER, 1995)



RAUM 29, WAND B, WEST (FOTO G. SCHÄFER, 1995)



RAUM 29, WAND B, WEST (FOTOS G. SCHÄFER, 1995)



RAUM 29, WAND C, NORD (FOTOS G. SCHÄFER, 1995)





RAUM 29, WAND D, OST (FOTOS G. SCHÄFER, 1995)



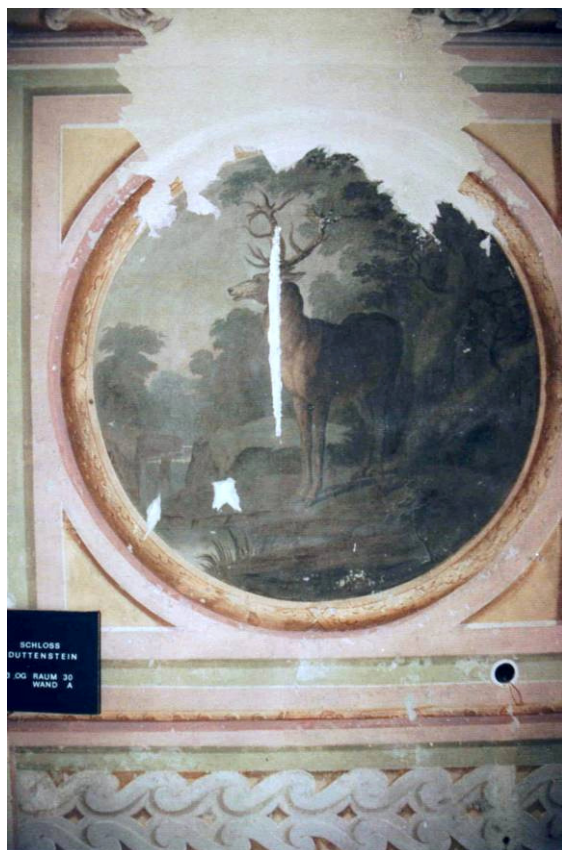
RAUM 30, WAND B, WEST (FOTO G. SCHÄFER, 1995)



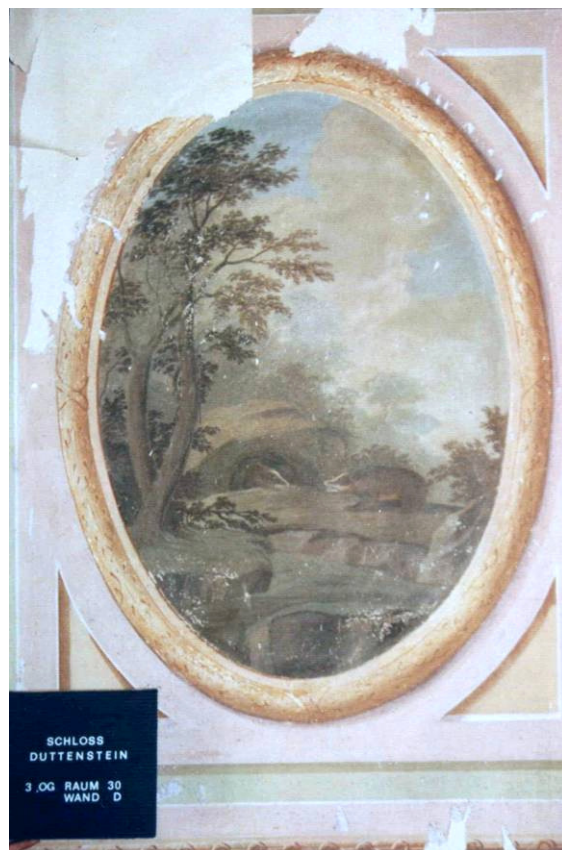
RAUM 30, WAND C, NORD (FOTO G. SCHÄFER, 1995)



RAUM 30, WAND A, SÜD (FOTO G. SCHÄFER, 1995)



RAUM 30, WAND A, SÜD (FOTO G. SCHÄFER)



RAUM 30, WAND D, OST (FOTO G. SCHÄFER)



RAUM 30, WAND C, NORD (FOTOS G. SCHÄFER, 1995)



F XIII Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei

Kloster Ochsenhausen, Lkr. Biberach (Baden-Württemberg)

Der Legende nach soll das Benediktinerkloster Ochsenhausen im 10. Jh. in der Nachbarschaft eines Frauenklosters gegründet worden sein, dessen Bewohnerinnen durch die Ungarn (955) vertrieben worden waren. Der vergrabene Kirchenschatz des Frauenklosters, den ein Bauer beim Pflügen mit seinem Ochsen zufällig fand, soll den Ort bezeichnet haben, an welchem dann das Kloster Ochsenhausen gebaut wurde.

1093 Neugründung und Weihe eines Benediktinerklosters zum hl. Georg. Seit seiner Gründung war das Kloster Ochsenhausen von der Benediktinerabtei St. Blasien in Schwaben abhängig. 1343 wurde das Kloster durch Kaiser Ludwig den Baiern unter den Schutz der Reichsstadt Ulm gestellt. Seit 1391 ist Ochsenhausen selbständige Abtei. 1491 erhob Kaiser Friedrich III. die Abtei zur unmittelbaren Reichsabtei. 1803 Auflösung und Säkularisation des Klosters. 1825 Veräußerung des Klosters durch den Grafen von Metternich-Winneburg an den württembergischen Staat. Seit 1987 wird ein Teil der Klosteranlage von der Stiftung „Landesakademie für die musizierende Jugend Baden-Württemberg“ genutzt.

KONVENTGEBÄUDE: Die an das südliche Langhaus anstoßende Prälatur mit dem Refektorium und der östlich davor liegende Kreuzgang mit Netzgewölbe sind aus romanisch-gotischer Zeit erhalten (1434–68 erbaut; 1584 Umbau und Erweiterung). Kurz vor dem Dreißigjährigen Krieg wurde der Bau eines neuen Konventgebäudes begonnen (1615 Südflügel, 1617 Ostflügel, 1629 Nordflügel): Baumeister Konrad Threno von Schelklingen und Stefan Huber führten ein Gebäude aus, das großzügig war und mit seinen drei geräumigen Flügeln im Umriss noch heute das eigentliche Kloster darstellt. Die zweite große Bauphase setzt mit der ab 1740 durchgeführten Barockisierung, die vor allem die Innenausstattung betrifft, ein (1740 Südflügel-Treppenhaus mit Fresko von F. X. Forchner mit der Aufnahme Mariens in den Himmel; 1741–46 Umbau des Ostflügels sowie Veränderung der Fassade von J. M. Fischer um 1750; im Treppenhaus Deckenbild von J. G. Bergmüller, Bestätigung des Klosters durch den Kaiser, 1743). 1783–87 Neubau des Nordflügels unter Abt Romuald. – Der Konventbau umfasst in drei großen Flügeln die Osthälfte der Kirche, ein vierter, kürzerer mit der Sakristei schließt nördlich an den Chor an, während südlich der Kreuzgang hinter der Prälatur bis zur Kirche läuft. Der Ostbau beherrscht mit seiner großartigen Schauseite die Gegend. Im neu erbauten Nordflügel sind im Erdgeschoss Kapitelsaal und Armarium, im Obergeschoss darüber der doppelstöckige Bibliotheksaal untergebracht. Diese drei Räume gehören zu den im Stil des frühen Klassizismus durch den Wessobrunner Stuckateur Thomas Schaidhauf, Baudirektor in Neresheim, sowie durch den Augsburger Akademiedirektor und Freskanten Johann Joseph Huber ausgestatteten Räume.

AUFTRAGGEBER: Romuald Weltin (1767–1803), der letzte Abt

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Huber stand über einen Zeitraum von insgesamt vier Jahren in Diensten des Klosters Ochsenhausen. Seine Tätigkeit setzte 1785 mit der Ausmalung der Bibliothek und des Kapitelsaales ein. Den Rechnungsbüchern zufolge schuf er 1786 einige Stücke im Kapitelgang. 1787 folgte die Ausmalung der Seitenschiffe sowie des Armariums. Den Abschluss bildete 1788 die Freskierung der Nebenchöre.

Die 1785 entstandenen Bibliothekssaal- (F XIIIa) und Kapitelsaalfresken (F XIIIb) sowie jene des Jahres 1787 im Armarium (F XIIIc) werden im Folgenden in chronologischer Reihenfolge sowie nach den verschiedenen Räumen gesondert aufgeführt.

QUELLEN: HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen B 481 L, 19+, 20+, 21+, 22+.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 360, 367 (Datierung: 1785 Bibliothek, Kapitelsaal; 1787 Armarium). – GEISENHOF 1829, S. 195. – BIBERACH 1837, S. 143 ff. (keine Erwähnung Hubers). – KEPPLER 1888, S. 29. – KEPPLER 1888(A), S. 475 (Verwechslung mit J. Anton Huber von Weißenhorn). – PFEIFFER 1896, S. 17, 32 (Bibliothek). – WERNER 1901, S. 115 (Bibliothek). – WELISCH 1901, S. 85 (Bibliothek). – PFEIFFER 1903, S. 38, 57. – PAULUS/ GRADMAN 1914, S. 180, 183, 200 ff. mit Abb. S. 203, 204. – PFEIFFER 1914, S. 31. – GRADMAN 1914, S. 283 (Zuschreibung der Fresken an F. G. Hermann). – FEULNER 1916/17, S. 74. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – SCHEFOLD 1927, S. 19 f. mit Abb. 20, 21. – PREISER 1928, S. 116. – ADRIANI 1935, S. 28. – HUBER 1937 (Bibliothek). – FLEISCHHAUER/ BAUM/ KOBELL 1952, S. 47 (Bibliothek). – DEHIO 1954, S. 178. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – FEGER 1956, S. 32 f. (keine Erwähnung Hubers). – ZENGERLE 1957, S. 32 mit Abb. S. 33, 34. – FREY, GERHARD/ BEER, ELLEN J./ WIRTH, KARL-AUGUST: *Elemente*, in: Gall, Ernst/ Heydenreich, L. H. (Hg.): Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV., Stuttgart 1958, Sp. 1278 (Armarium). – BRUNNER 1960, S. 396. – SCHAHL 1961, S. 128 f. – LIEB 1962, S. 5, 18. – KOEPF 1965, S. 60. – HAISCH 1968, S. 535. – SCHAHL 1968/69, S. 84 f. – ZENGERLE O. J., S. 53. – GRADMAN 1970, S. 443. – NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972, S. 695. – DUSSLER 1974, S. 289 (Bibliothek). – BAUER 1976, S. 1310. – KASPER 1978, S. 60, 66 f. – SCHAHL 1978, S. 19–24 (keine Erwähnung Hubers). – WÖRNER 1979, S. 242 f. mit Abb. 220 (Bibliothek). – HIMMELEIN/ MERTEN/ SETZLER/ ANSTETT 1981, S. 15, 199. – ISPHORDING 1982, S. 102. – BECK 1983, S. 123. – OCHSENHAUSEN 1984, S. 28, 36, 140. – SPRANDEL 1985, S. 8 f., 14. – REIFF/ SPAHR/ HAUFFE 1985, S. 11, 75–78 mit Abb. S. 14 f., 76. – OHNACKER 1986, S. 12, 24 f. mit Abb. 7–10. – STANKOWSKI 1988, S. 122. – SCHNEIDER 1988, S. 132, 134. – BRACHNER/ BARTL/ HAUFFE 1989, S. 20, 72 f. – OCHSENHAUSEN 1993, S. 11. – HEROLD 1994, S. 307, 388 mit Abb. 166, 167, 261 und 262 (Bibliothek). – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 129. – *Schrifttum zur deutschen Kunst*, hg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Heft 50, Jg. 1986, Berlin 1994, Nr. 2321. – BUSHART 1995, S. 80 f. – OCHSENHAUSEN 1995, S. 66. – LEHMANN 1996, S. 331, 358, 489 mit Abb. – DEHIO 1997, S. 512 f. – HOSCH 1998, S. 57. – BAUER 2000, S. 206 mit Abb. (Bibliothek). – OCHSENHAUSEN 2000, S. 34–42 mit Abb. – STANKOWSKI 2003, S. 115 und 133. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.

F XIIIa Ochsenhausen, Bibliothek

Der Bibliotheksaal, ein zweigeschossiger Emporensaal, liegt im Nordflügel (1. und 2. Obergeschoss) direkt über Armarium und Kapitelsaal und wurde im Zuge der Neugestaltung des Nordflügels ab 1783 eingerichtet. – Der Saal erstreckt sich in der Länge über acht Fensterachsen und nimmt die ganze Breite des Nordtraktes ein. Achtzehn mächtige Pfeiler mit Pilastervorlagen, dorischen Gebälkstücken und dazwischen eingespannten Flachbögen stützen die umlaufende Galerie mit ihren ionischen Stuckmarmorsäulen und den darüber gespannten flachen Gewölbebögen. – Mit der plastischen Ausgestaltung des Raumes „auf antique Arth“ beauftragte Abt Romuald Weltin – sein Wappen und Porträt in den stuckierten Portalbekrönungen der Empore – den Neresheimer Baudirektor Thomas Schaidhauf. Dieser schuf reiche klassizistische Stuckverzierungen aus Rosetten, Flechtbandmuster, Vasen mit Medaillons und Festons über den Fenstern sowie Puttenreliefs als Allegorien der Wissenschaften (wie Astronomie, Mathematik, Chemie und Physik), die auf das in der Bibliothek versammelte Wissen hinweisen. Von der Ausstattung sind zudem vier Standfiguren antiker Gottheiten aus Alabastergips (1787) vor den Pfeilern der Schmalseiten, die durch Beischriften als Arti (Apollo), Studio (Mercur), Scientiae (Urania) und Ingenio (Pallas Athena) bezeichnet sind, zu erwähnen. An der Flachdecke Reliefs mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament im Wechsel mit drei vortrefflich komponierten Deckenfresken des Augsburger Akademiedirektors Huber.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Das mittlere Fresko (B2) ist bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber. August:(anus) P:(inxit)*“. Entsprechend der Jahresrechnung Datierung in das Jahr 1785: „Sonsten hat man sich auch reholviert 3. große Plafon in d Bibliothek mahlen zulassen, worinen seine Kunst vortrefflich sehen lassen H. Joseph Hueber einer der besten Mahler zu Augspurg“⁹³. Die Ausmalung der Bibliohek bildet das erste Werk Hubers in Ochsenhausen. Im selben Jahr freskierte Huber auch den Kapitelsaal, F XIIIb.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: flache Spiegeldecke

Rahmen: B1, B3 hochrechteckiger Stuckrahmen, mit eingezogenen Ecken; B2 gesamte Flachdecke einnehmend, bis an die seitlichen Korbbögen geführt, mit eingezogenen Ecken

Technik: Fresko; B1, B2, B3 polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1937, Signatur in Fresko B, unten rechts: „*Restauriert/ AD 1937 / Paul Beck / Biberach/R.*“; 1964–84 Sanierung und Restaurierung von Kirche und Konventgebäuden. – Augenscheinlich schlechter Zustand, starke Rissbildung, teilweise offen liegende Risse, Malschichtabplatzungen, vereinzelt dunkle Stockflecken sowie zahlreiche Kittungen mit nachgedunkelten Retuschen.

BESCHREIBUNG

B1 KÖNIG SALOMO UND DIE KÖNIGIN VON SABA

Das Fresko der Westseite zeigt innerhalb einer in steiler Untersicht dargestellten überkuppelten, nach allen Seiten geöffneten Architekturkulisse den Besuch der Königin

⁹³ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L 19+.

von Saba mit ihrem Gefolge bei König Salomo, dessen Weisheit sie auf die Prüfung stellen wollte.

Eine hohe, bildparallele Treppe führt zum Kuppelraum über mächtigen Arkadenpfeilern empor. Im Zentrum kniet Königin von Saba zu Füßen des sechsstufigen, goldenen Löwenthrons. Zur Rechten des thronenden König Salomos sind die Personifikation der Weisheit mit brennender Kerze, die ihm eine Schreibfeder reicht, sowie ein Engel mit dem *Liber Sapientiae* gegeben. Des Weiteren sind auf dem rechten Sockelpodest die Personifikationen der Justitia mit Schwert und Waagschale, dahinter der Astronomie mit Astrolabium, Zirkel und Globus sowie der Beredsamkeit mit Bienenkorb arrangiert. Gegenüber auf der linken Seite des Treppenpodestes erscheinen die Personifikationen der Architektur mit Grundrissplan und Meßlatte, der Schifffahrt mit Meereskarte, Kompass und Boot. Die Personifikationen der Dichtkunst mit Büchern, der Musik mit Lorbeerkranz und Fanfare sowie der Malerei mit Pinsel und Farbpalette sind im Vordergrund auf dem bildeinführenden Treppenabsatz platziert. Daneben sind an den seitlichen Rändern sowie im Hintergrund Soldaten und Zuschauer um die Hauptgruppe versammelt. Hinter der Königin erscheint ihr Gefolge mit den kostbaren Geschenken für Salomo. Von einer nach hinten abschließenden Mauer mit Brüstung beobachten Männer und Frauen das Geschehen. Von oben schwebt ein Engel mit Schriftrolle „*Disputavit / a Cedro, usque / ad Hyssopum / III Reg: C.4.*“ herab. Nach oben beschließt ein geraffter Vorhang, der den Blick auf das Ereignis freigibt, die Szene.

In der Gesamterscheinung ist das Fresko von gedämpfter Farbigkeit mit leuchtenden Farbakzenten an den Gewändern und Draperien. Die mächtige, hellgraue Architekturkulisse ist von kühlem Grundwert. Davon ist der goldockerfarbene salomonische Thron abgesetzt. Der Saba-Salomo-Hauptgruppe ist durch die Farbtrias Blau-Rot-Gelb besonderes Gewicht verliehen. Diese Farbwerte kehren an den Gewändern der Zuschauer- und Assistenzfiguren in reichen Abstufungen wieder. Die gräulich-violette Vorhangdraperie mit ocker-bräunlichem Futter korrespondiert mit Farbwerten der Figurenkomposition. Die königlichen Hauptfiguren des Mittelgrundes erscheinen im hellsten Licht, das von links einfällt. Hell erleuchtet ist die Huldigungsszene von den Assistenz- und Zuschauerfiguren abgesetzt. Das Kuppelgewölbe ist vom Lichtschein, der durch die Laterne einfällt, hell ausgeleuchtet.

B2 ALLEGORIE DER TRIUMPHIERENDEN KIRCHE

Die einansichtige, tafelbildmäßige Szene des zentralen Deckenbildes ist über der westlichen Schmalseite aufgebaut. Mit Ausnahme eines schmalen Erdstreifens handelt es sich um eine reine Himmelsszene.

Die Allegorie der Kirche thront mit Hostienkelch und Rundkirche auf Wolken. Zu ihren Füßen haben sich die Ordensgründer und christliche Gelehrte auf Wolkenbänken versammelt und lauschen ihrer Lehre. Der hl. Benedikt von Nursia, in der schwarzen Kleidung der Benediktiner, erscheint zu ihrer Rechten in exponierter Stellung. Ihm präsentiert ein Engel ein Buch mit der Aufschrift „*Sub / uno / Solis / Radio / totum*“ (= *Alles unter einem Strahl der Sonne*). Zur Linken der Allegorie der Kirche erscheinen Bernhard von Clairvaux, der eigentliche Begründer des Zisterzienserordens, in weißer Zisterzienserkleidung mit Bienenkorb und Norbert von Xanten, der Gründer des Prämonstratenserordens, in Bischofsornat. Seinen Bischofsstab präsentiert ein Engel zu seinen Füßen. Diese Gruppe wird erweitert durch Robert von Molesme, Stifter des Reformklosters Cîteaux, in schwarzer Tracht der Cluniazenser mit Monstranz sowie den römischen Kirchenvater Augustinus. Unter ihnen kauern auf der Erde die Personifikationen der Scheinweisheit mit Lupe und Schlange, der eselsohrigen Dummheit und der Triebhaftigkeit in Gestalt von Pan mit Bocksfüßen und -ohren. Links davon ist eine Himmelskugel mit durcheinander wirbelnden Papierblättern obenauf

gegeben. Ein Posaunenengel verkündet Vertretern weltlicher Wissenschaften am rechten Bildrand mit Blitzen das „*Evangelium / aeternum / Apoc:*“. Die göttliche Weisheit in Maria als *Sedes Sapientiae* thront beherrschend über der gesamten Szene. Sie erscheint in einer hellen, lichten Himmelsöffnung. Darüber schwebt ein Engel mit Schriftrolle der „*Sedes / Sapientiae*“ sowie am oberen Bildrand links der an die Weltkugel gelehnte Gottvater mit Zepter.

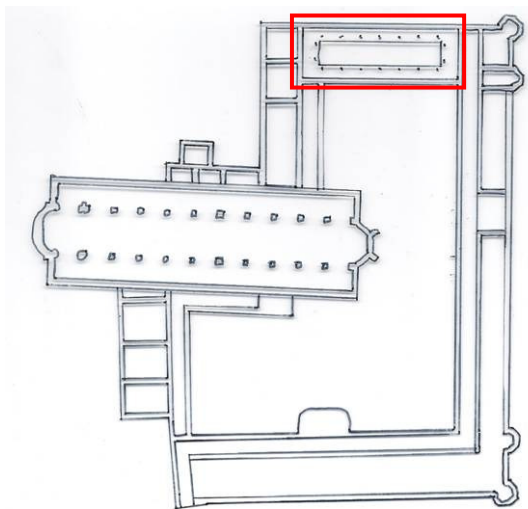
Dieses Mittelstück ist von extremer Buntheit von Farbakzenten in Türkis, Violett, Grün, Blau, Gelb und Rot.

B3 PAULUS IN EPHEOS

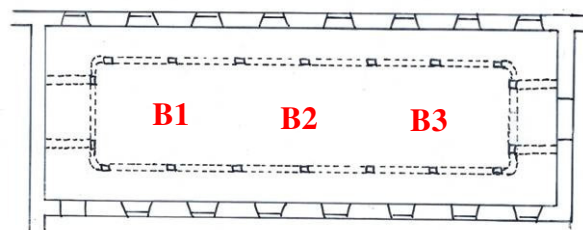
Auf dem östlichen Bildfeld Darstellung der Predigt des Apostel Paulus in Ephesos. Das tafelbildartige Fresko ist in entgegen gesetzter Richtung über der östlichen Schmalseite aufgebaut.

Apostel Paulus steht erhöht auf Stufen inmitten einer aufgewühlten Menschenmenge mit energisch zum Himmel erhobenem Kruzifix in der Rechten. Über ihm erscheint die Figur des Evangelisten Paulus, in ein Buch schreibend „*Cum / Paulus / venisset / Ephes*“, und den Stier zu Füßen. Der heidnische Dianatempel links sowie eine Götzenstatue als Pendant auf der rechten Seite verweisen auf das Heidentum, gegen das sich Paulus mit der Verbreitung der Lehre Christi wendet. Der vom Saulus zum Paulus gewordene Apostel ist umgeben von zahlreichen Zuhörern und Soldaten, die seiner Predigt folgen und in heftigen Gesten darauf reagieren. Die Menge der Zuhörer ist zweigeteilt: während ein Teil von Paulus Worten überzeugt ist und an seinen Lippen hängt, ist ein anderer Teil in großer Aufruhr und spottend gegeben. Unterhalb des Paulus werden, im Vordergrund, heidnische Bücher verbrannt. Von oben schwebt in einer Wolkengloriole ein Engel mit dem *Liber Vitae* herab.

In der Gesamterscheinung ist das Fresko von gedämpfter Farbigkeit mit leuchtenden Farbakzenten an den Gewanddraperien. Die hellgrau-bräunlichen Architekturelemente sowie die von hellem Ocker bis Hellgrau abgeschattierten Wolkenformationen bilden mit den Ton-in-Ton gestalteten Hintergrundfiguren eine farbliche Einheit von kühlem Grundwert. Davon ist die in kräftigen Farben gestaltete Vordergrunde Ebene abgesetzt. Den Hauptakzent bildet das kräftige Rot des Paulusmantels. Von der dunklen Repoussoirzone im Vordergrund ist die hell erleuchtete Predigtszene abgesetzt. Während das Licht von links die gesamte Szene erhellt, erscheint das Figurenpaar im zentralen Vordergrund im lodernen Feuerschein.



OCHSENHAUSEN, EHEM. BENEDIKTINER-REICHSABTEL, GRUNDRISS, 1. OG



BIBLIOTHEK – GRUNDRISS

F XIII A

OCHSENHAUSEN, BIBLIOTHEK – BILDTAFELN



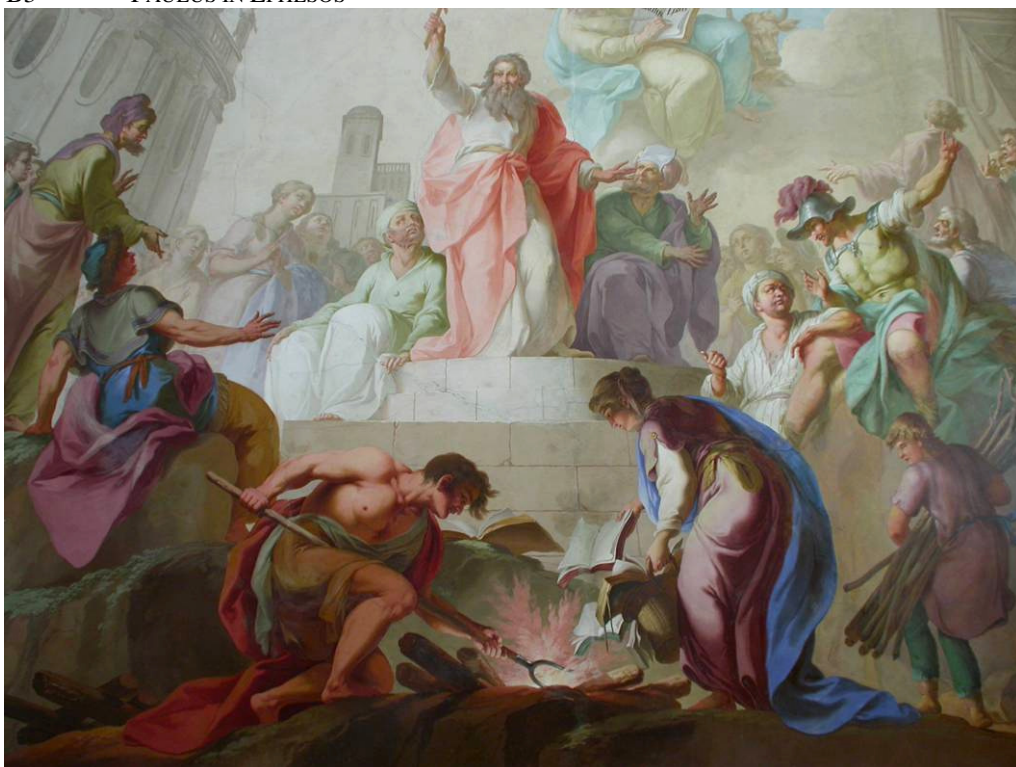
B1 KÖNIG SALOMO UND DIE KÖNIGIN VON SABA



B2 ALLEGORIE DER TRIUMPHIERENDEN KIRCHE



B3 PAULUS IN EPHEOS



B3 PAULUS IN EPHEOS, AUSSCHNITT

F XIIIb Ochsenhausen, Kapitelsaal

Im Erdgeschoss des Nordflügels liegt westlich der vom Kreuzgang aus zugängliche Kapitelsaal. Der Regel des hl. Benedikt entsprechend diene der Kapitelsaal der Versammlung der Klostersgemeinschaft. Dieser wird durch zwei toskanische Säulen in zwei Schiffe zu je drei Fensterachsen geteilt. Das Pendant der Fenster auf der Nordseite bilden Wandnischen an der Südwand. An den Wänden sowie in den Raumecken den Säulen entsprechende flache Wandvorlagen. Die Säulen und Wandvorlagen tragen flache, stuckierte Korbbögen, wodurch sich eine Unterteilung der Decke in sechs gleich große Felder ergibt. Verzierung der Deckenfelder durch Stuckreliefs und Fresken: die zentrale Querachse trägt zwei stuckierte Reliefs mit Putten.⁹⁴ Die vier äußeren Deckenfelder zieren Fresken mit Personifikationen klösterlicher Tugenden, insbesondere der drei Mönchsgelübde – Gehorsam, Armut, Keuschheit – und des Sakraments der Buße. Zur frühklassizistischen Ausstattung des Raumes gehört ein Gipsmarmoralter an der Ostwand, dessen Blatt eine Ecce Homo-Darstellung, ebenfalls von Huber, zeigt.⁹⁵

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in K4 am unteren Bildrand, links: „J A H (ligiert) uber. P:(inxit)“ in Schwarz. Entsprechend der Jahresrechnung Datierung in das Jahr 1785: „H. Joseph Hueber einer der besten Mahler zu Augspurg, der noch neben hin in dem Capitel Haus die 3 Vota samt d Bueß in 4 Plafon sehr schön und artig angebracht hat.“⁹⁶ Im selben Jahr freskierte Huber auch die Bibliothek (F XIIIa).

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: flache Gewölbekappen über korbbogigen Gurtbögen
 Rahmen: stuckierte, hochrechteckige Profilrahmen mit eingezogenen Ecken; die ausgesparten Ecken mit Rosetten besetzt
 Technik: Fresko; K1, K2, K3, K4 polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1964–84 Sanierung und Restaurierung von Kirche und Konventgebäuden. – Abgesehen von Rissbildungen und nachgedunkelten Retuschen u. a. augenscheinlich recht guter Zustand. In K1 und K2 Fleckenbildung (Wasserschaden).

BESCHREIBUNG

Vier Allegorien von klösterlichen Tugenden, insbesondere der drei Mönchsgelübde Gehorsam, Armut und Keuschheit sowie des Sakraments der Buße. Einheitliche Darstellung in Form reiner Himmelsszenarien mit weiblichen Ganzfiguren und Attribute präsentierenden Putten. Die nebeneinander angeordneten Figuren sind einander zugewandt. Die Fresken sind jeweils über der äußeren Schmalseite (westlich und östlich) aufgebaut und weisen mit dem oberen Bildrand zur Raummitte hin. Demzufolge sind die beiden westlichen Darstellungen mit Blickrichtung nach Westen, die beiden östlichen Darstellungen mit Blickrichtung nach Osten zu betrachten.

K1 ALLEGORIE DES GEHORSAMS (OBOEDIENTIA)

Die Personifikation des Gehorsams kniet vornüber gebeugt mit auf den Zügel gerichtetem Blick und verschrenkten Armen auf einer Wolkenbank. Auf ihrem

⁹⁴ Darstellung der Stärke durch Putten mit den Attributen Säule und Herkuleskeule sowie der Opferbereitschaft durch die Opferung eines Lammes.

⁹⁵ Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke G43.

⁹⁶ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L 19+.

geneigten Haupt liegt ein Joch, welches ein Putto von oben hält, ein anderer Putto präsentiert Zügel und Trense. Geflügelte Puttenköpfchen tummeln sich im Gewölk. Oboedientia trägt unter einem blassvioletten Umhang ein hellgelb-grünliches Gewand. Weitere Farbakzente in hellem Türkis und Orangebraun sind an den Puttendraperien gesetzt. Zwischen hellocker und dunkelbraun schattierten Wolken schimmert ein hellblauer Himmel durch.

K2 ALLEGORIE DER ARMUT (PAUPERIES)

Die Personifikation der Armut kniet mit geschlossenen Augen auf Wolken. Mit ihrem rechten Fuß tritt sie auf Fürstenkrone und Zepter, ein über ihr schwebender Putto bringt eine goldene Königskrone. Der Putto zu ihren Füßen hält ein Füllhorn, aus welchem Gold- und Silbermünzen sowie ein Geschmeide fallen.

Pauperies trägt über weiße und türkisfarbene Untergewänder einen bräunlich-roten Umhang. Die Draperien der Engel erscheinen in hellem Violett und dunklem Rot. Das von weißlich-grau über Ocker bis zu Orangebraun abgeschattierte Gewölk bevölkern geflügelte Puttenköpfchen, dazwischen sind Durchblicke auf einen hellblauen Himmel gegeben.

K3 ALLEGORIE DER BUßE (POENITENTIA)

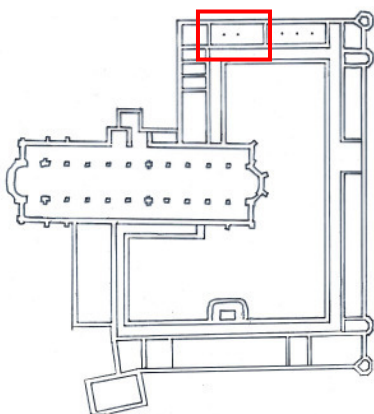
Poenitentia ist weinend über ein aufgeschlagenes Buch, das ein Putto präsentiert, gebeugt und hält Totenschädel und Geißel in den Händen. Ihr langes Haar fällt über die entblößte rechte Schulter.

Die Personifikation der Buße trägt über einem weißen Untergewand einen goldgelben Mantel. An den Puttendraperien sind farbige Akzente in zartem Rosa und kräftigem Blau gesetzt. Die Himmel- und Gewölkdarstellung ist in der Farbigkeit den anderen Darstellungen ähnlich. Das Licht fällt von links auf die Hauptfigur und lässt diese in vollem Licht erscheinen.

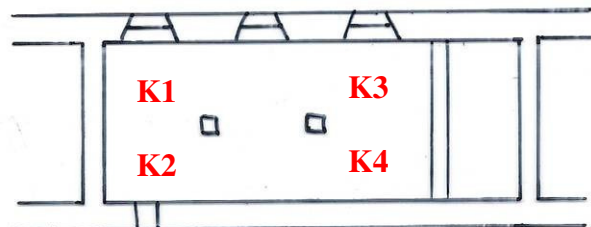
K4 ALLEGORIE DER KEUSCHHEIT (CASTITAS)

Die Personifikation der Keuschheit hält einen Lilienzweig in ihrer Linken und blickt zu einem herabschwebenden Putto mit Lilienkranz auf. Mit ihrer Rechten weist sie auf einen zu ihren Füßen schwebenden Putto mit Taube. Im Gewölk erscheinen zahlreiche geflügelte Puttenköpfchen.

Castitas trägt über einem weißen Kleid einen hellblauen Umhang. Ein gelbliches Hellgrün sowie bräunliches Rot an den vom Wind bewegten Draperien der Putten bilden vor dem hellblau-grauen Himmelsgrund mit Grau, Beigeocker, Rosa und Braun changierenden Wolkenformationen die einzigen Farbakzente.



OCHSENHAUSEN, EHEM. BENEDIKTINER-REICHABSABTEI, GRUNDRISS, EG



KAPITELSAAL – GRUNDRISS

F XIIIb

OCHSENHAUSEN, KAPITELSAAL – BILDTAFEL



K2 ARMUT



K1 GEHORSAM



K3 SAKRAMENT DER BUßE



K4 KEUSCHHEIT

F XIIIc Ochsenhausen, Armarium

Im Erdgeschoss des neu erbauten Nordflügels schließt das Armarium östlich an den Kapitelsaal an. Der auch Museo Mathematico genannte Raum diente der Aufbewahrung naturwissenschaftlicher Geräte und Instrumente. Dieser weist eine dem Kapitelsaal vergleichbare Raum- und Deckeneinteilung auf. Der Raum über rechteckigem Grundriss zu vier Fensterachsen wird durch drei Pfeiler in zwei Schiffe unterteilt. Die Pfeiler und flachen Wandvorlagen tragen stuckierte Korbbögen mit flachen Gewölbekappen. Während die Deckenfelder der beiden mittleren Fensterachsen mit Fresken verziert sind, tragen die beiden äußeren Stuckverzierungen.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Die Eigenhändigkeit ist aufgrund des Rechnungsbucheintrags gesichert. Entsprechend der Jahresrechnung Datierung in das Jahr 1787: „Hat H. Mahler Hueber v. Augspurg in dem (...) Museo Mathematico 4 Blafon gemahlen.“⁹⁷ Im selben Jahr freskierte Huber auch die Seitenschiffe in der Klosterkirche St. Georg (F XIV).

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: flache Gewölbekappen über korbbogigen Gurtbögen
Rahmen: stuckierte, hochrechteckige Profilrahmen mit eingezogenen Ecken; schmale vergoldete Innenleiste, außen umlaufender Perlstab; die ausgesparten Ecken mit Rosetten besetzt

Technik: Fresko; A1, A2, A3, A4 polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1964–84 Sanierung und Restaurierung von Kirche und Konventgebäuden. – Bis auf Rissbildungen, nachgedunkelte Retuschen und Fleckenbildung u. a. augenscheinlich recht guter Zustand.

BESCHREIBUNG

Innerhalb landschaftlicher Schauplätze stellen je vier Putten durch sinnbildliche Gegenstände und Tätigkeiten die vier Elemente vor. Die vier Darstellungen sind mit Blickrichtung nach Osten zu betrachten.

A1 ERDE

Das Zentrum einer Waldlandschaft dominiert ein aufrecht stehender Putto mit Mauerkrone. Dieser erscheint als Hauptfigur im vollen Licht und verweist auf die Früchte des Bodens und des Baumes. Zu seinen Füßen sind zwei Putten mit Ährenbündel und Sichel sowie Blumenkorb gegeben. Der vierte in ihrem Bunde ist zum Pflücken von Äpfeln auf den Baum am linken Bildrand geklettert.

Die Darstellung ist von satter, kräftiger Farbigkeit. In der landschaftlichen Hintergrundfolie dominieren Grün- und Brauntöne in reichen Abstufungen, mit Farbakzenten in Braunocker, kühlem Blau und hellem Violett an den Draperien.

A2 WASSER

Den Handlungsgrund bildet schroffes, steiles Gelände eines Wasserfalls, an dessen Ufer sich die Putten tummeln. Im Vordergrund ist ein Putto vom Spiel im Wasser hochgeschreckt. Seine schmerzverzerrte Miene verweist auf die Schmerzen, die ihm der an seinem Finger hängende Krebs verursacht. Hinter diesem blickt ein Putto neugierig hervor. Am linken Bildrand sitzt ein weiterer Putto, welcher Wasserurne und

⁹⁷ HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L 21+.

Schöpfgerät zu seinen Füßen abgelegt hat. Der vierte Putto mit blondem, gewelltem Haar und Dreizack in der erhobenen Linken sitzt Wasser ausgießend leicht erhöht im Zentrum. Die Allegorie zeichnet sich durch eine mannigfaltige Charakterisierung des Wassers (Gischt, Schöpfen und Ausgießen sowie darin beheimatete Tiere) aus.

Die Landschaftsdarstellung ist beherrscht von Ocker-, Braun- und Grüntönen in reichen Abstufungen, jedoch insgesamt von kühlem, farblosem Charakter. Hellgrün, Hellgelb und Rot erscheinen als Farbakzente in den Puttendraperien.

A3 FEUER

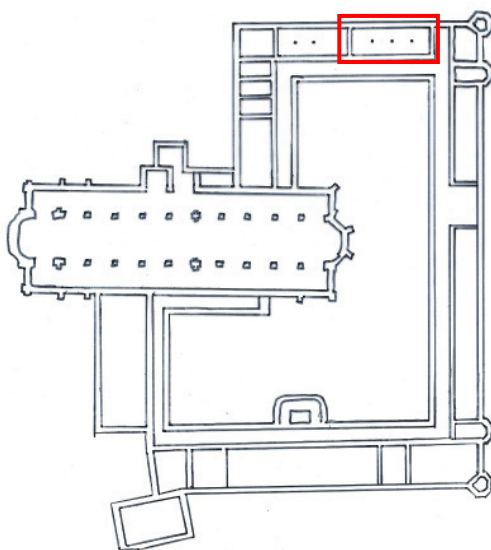
Vor dem Hintergrund eines wolkenverhangenen Schauspielplatzes sind drei Putten um ein Feuer, das sie mit dem Blasebalg anfachen, kreisförmig angeordnet. Auf einer sich darüber aufgetürmten Wolke sitzt ein grimmig blickender Putto mit Blitzbündel. Der Hintergrund ist wolkenverhangen.

Eher gedämpfte, dunkle Farbigkeit von Rot- und Brauntönen in der unteren Zone sowie beige-ocker und rosa-violett-grau verfärbte Wolken. Farbakzente in Gelb, Rot und Blau an den Draperien. Besonders bemerkenswert ist das Licht- und Schattenspiel, insbesondere an der Puttengruppe um das lodernde Feuer.

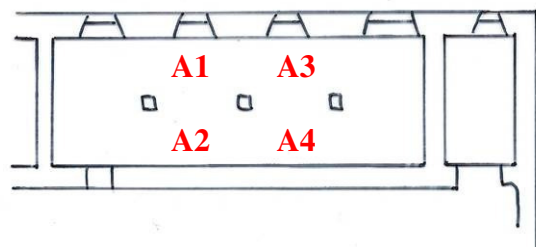
A4 LUFT

Eine hell erleuchtete Erdscholle und Bäume im Hintergrund bilden den Handlungsschauplatz. Ein im Vordergrund am Boden kniender Putto bläst Seifenblasen, während der ihm gegenüber Sitzende ein Windrad in den Wind hält. Der in ihrer Mitte aufrecht stehende Putto mit aufgebauscht im Winde flatternder Draperie beobachtet den über der Szene fliegenden, einen Luftball vor sich her pustenden Putto. Das Element des Windes ist in den mit Luft gefüllten dicken Backen, dem sich drehenden Windrad, den im Winde wehenden Haaren und Draperien sowie dem Fliegen auf vielfältige Weise verbildlicht.

Landschaftsdarstellung mit mannigfaltigen Abstufungen von Ocker-, Braun- und Grüntönen, in Verbindung mit hellblauen Himmelsausblicken. Kühles Blau, Violett und Hellrot als Farbakzente an den Draperien.



OCHSENHAUSEN, EHEM. BENEDIKTINER-REICHABSABTEI, GRUNDRISS, EG



ARMARIUM – GRUNDRISS

F XIIIc

OCHSENHAUSEN, ARMARIUM – BILDTADEL



A1 ERDE



A2 WASSER



A3 FEUER



A4 LUFT

F XIV Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg

Ehem. Benediktiner-Klosterkirche, Lkr. Biberach (Baden-Württemberg), Diözese Rottenburg-Stuttgart

BAUWERK: Von der ersten, 1093 geweihten Stiftskirche ist nichts mehr erhalten. 1489–95 Errichtung einer spätgotischen Klosterkirche durch Martin Österreicher aus Buchberg (Österreich). 1621 Vergrößerung der Obergadenfenster durch den Weilheimer Johannes Guggenmoos sowie Ausmalung der Kirche durch die Ochsenhausener Maler Adam Aichelin und Christian Moller. 1660–63 Bau eines neuen Kapitelsaales (heute Sakristei) am nördlichen Chorseitenschiff mit Terrakotta-Stuckzierat von Matthias Schmuizer (1636–1686) und Passionsgemälden von Johannes Heiß (1640–1704). Ab 1725 Barockisierung der Kirche durch den Oberelchinger Baumeister Christian Wiedemann (um 1675–1739) unter Abt Coelestin Frener (1725–37). Dabei Verlängerung des Mittelschiffs, viereckige Ummantelung der achteckigen Pfeiler, Erneuerung der Oberdagenfenster, rundbogige Veränderung der gotischen Spitzbogenfenster, Einzug eines Tonnengewölbes mit Stichkappen im Mittelschiff und Chor sowie Flachkuppeln in den Seitenschiffen. Parallel dazu entstanden 1725–27 Gewölbemalereien im Mittelschiff und Chor von Johann Georg Bergmüller⁹⁸ sowie 1729–32 reiche Stuckierungen von italienischem Charakter durch den Barockstuckateur Gaspare Mola (um 1686–1746). 1787/88 Freskierung der Seitenschiffkuppeln und Kuppeln der Seitenumgänge längs des Chores durch den Augsburger Akademiedirektor Huber. – Spätgotische, dreischiffige, langgestreckte, querschifflose Basilika zu elf Jochen mit hohem, schmalem Mittelschiff und Mönchschor mit Dreiachtelschluss, begleitet von zwei bis an das Chorscheitel nach vorn durchlaufenden, gerade schließenden Seitenschiffen. Das Mittelschiff geht unmittelbar in den gleich hohen und gleich gewölbten Chor zu fünf Achsen über. Der Mittelchor ist in der Weise erhöht, dass die Seitenschiffe mit dem polygonalen Abschluss einen tiefer liegenden Umgang bilden. Im Mittelschiff reich stuckierte Wandgliederung durch Kompositpilaster, ausgeprägtes Fries und verkröpftes, stark bewegtes Gesims. Das hohe Stichkappengewölbe ist vornehm stuckiert und durch Fresken geschmückt. In den Seitenschiffen, die nur halb so hoch wie das Hauptschiff sind, erheben sich über flachen Wandvorlagen und den Arkadenpfeilern reich stuckierte Flachkuppeln. Die Fensteröffnungen schwingen oben aus, unten sind sie konkav eingeschwungen, dann abgeschrägt.

PATROZINIUM: St. Georg

AUFTRAGGEBER: Romuald Weltin (1767–1803), der letzte Abt

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Nachdem Huber in der Bibliothek (F XIIIa) und dem Kapitelsaal (F XIIIb) 1785 die Deckenfresken geschaffen hatte, wurde er 1787 mit der Vollendung der Seitenschiffe beauftragt.⁹⁹ Daran schlossen sich 1788 die acht Plafonds und das Stück über der Sakristei in den Seitenschiffen längs des Chores an.¹⁰⁰ Daneben entstanden 1787 noch die Deckenbilder im Armarium (F XIIIc) sowie 1788 das

⁹⁸ Bergmüller schuf zehn Hauptbilder und seitlich einfigurige Heiligenbilder. Die Deckenbilder im Chor dienen der Verehrung des Ordensgründers, des Kirchenpatrons und der Ordenspatronin, jene im Langhaus nehmen Bezug auf geschichtliche Ereignisse, die mit dem Orden und der Klostergründung verbunden sind.

⁹⁹ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L 21+.

¹⁰⁰ HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L 22+.

Altarblatt für das Kapitelhaus (G43). So stand der Augsburger Akademiedirektor von 1785 bis 1788 in den Diensten des letzten Ochsenhausener Abtes.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: 1–6 nördliches Seitenschiff, Flachkuppeln; K1–K4 nördlicher Nebenchor, Flachkuppeln; KS nördlicher Nebenchor, Wandfläche über Sakristeieingang; 7–12 südliches Seitenschiff, Flachkuppeln, E1–E4 südlicher Nebenchor, Flachkuppeln

Rahmen: Vier verschiedene Rahmenformen der Fresken 1–12; die Rahmen der einander gegenüberliegenden Bildfelder sind identisch: 1, 5, 7, 11 vieleckiger, stuckierter Rahmen, oben und unten eingezogen, den Rahmen überspielender Stuck, innere, vergoldete Profilleiste; 2, 4, 8, 10 querrrechteckiger Stuckrahmen mit eingezogenen, konvex abgerundeten Ecken, innere Goldprofilleiste, rahmenüberspielendes Stuckornament; 3, 9 profilierter Stuckrahmen, querrrechteckig mit konkaven Eckausrundungen, vergoldete Profilleiste innen, oben und unten von floralen Stuckkartuschen überspielt; 6, 12 dem Quadrat angenäherte Grundform, abgeschrägte, eingezogene Ecken, Stuckprofilrahmen mit innerer Goldleiste. – E1–E4, K1–K4 vieleckiger, stuckierter Rahmen, der oben und unten konvex ausschwingt und seitlich konkav eingezogen ist, mit vergoldeter Innenleiste. – KS stuckierter Profilrahmen, oben konvex geschwungen, unten seitlich leicht ausgebuchtet, unten dreiecksförmig eingezogen

Technik: Fresko; 1–12, E1–E4, K1–K4, KS polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1928 Restaurierung der Seitenschiffe; 1987–84 umfassende Gesamtrenovation der Kirche. – Bis auf Rissbildungen, nachgedunkelte Retuschen u. a. augenscheinlich recht guter Zustand, teilweise Übermalungen. E2 stark reduzierte Malschichtoberfläche.

BESCHREIBUNG

Der Zyklus setzt mit der Darstellung der ersten sechs Glaubenswahrheiten im nördlichen Seitenschiff auf Höhe der Antoniuskapelle, von Ost nach West, ein:

- 1 Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatorem Coeli et Terrae (Ich glaube an Gott, den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde)

Über einer Landschaftsszenerie schwebt Gottvater auf einer Wolkenformation, begleitet von Trageengeln und geflügelten Puttenköpfchen, von rechts über der Bildmitte. Der Schöpfergott blickt mit segnender Geste auf sein Schöpfungswerk herab (I Mose 1,31). Am Himmel leuchten die Gestirne – Sonne, Mond und Sterne –, auf der fruchtbaren Erde tummeln sich verschiedene Tiere, darunter Rind, Ziege, Schaf, Hund und Hase, in der Luft ziehen Vögel ihre Bahnen. Über der linken Bildhälfte öffnet sich die Landschaft in die Tiefe, in welcher am Horizont die Berge in bläulichem Dunst liegen. Dort verharren Adam und Eva in frommer Ergebenheitshaltung vor der Gotteserscheinung. Das erste Menschenpaar ist auf den Schöpfer bezogen, welcher ihnen die Erde übergibt (I Mose 1,28).

Die Gottvater-Engel-Gruppe erscheint in hellstem Licht von rechts oben und leuchtenden, klaren Farben, dagegen sind Adam und Eva durch die kühle, dunstige Farbigkeit in die Tiefe gerückt. An der Gottvater-Engel-Gruppe Farbakzente in Hellrot und grünlichem Gelb sowie Türkis und Orange.

2 ET IN JESUM CHRISTUM, FILIUM EIUS UNICUM, DOMINUM NOSTRUM (UND AN JESUS CHRISTUS, SEINEN EINGEBORENEN SOHN, UNSERN HERRN)

Reine Himmelsszene mit Darstellung des triumphierenden Christus. Auf einer von links unten aufsteigenden Wolkensäule thront Christus frontal in majestätischer Haltung: in seiner Linken, auf die von Engeln gehaltene Weltkugel gestützt, hält er das Zepter, seine Rechte hat er im Segensgestus erhoben. Sein Körper wird von einer roten Draperie verhüllt, am Oberkörper klafft das Wundmal. Das englische Gefolge besteht aus drei Trageengeln sowie einem verehrenden Puttenpaar.

Die vom Wind aufgebauchten Draperien, die Wolkensäule sowie die agierenden Engel verleihen dem Fresko Dynamik und Lebendigkeit. Die Komposition beherrscht ein kräftiger Farbakord von Hellrot, kühlem Blau und Goldgelb, begleitet von Hellgrün, Violett vor hellocker-grau verschattetem Gewölk.

3 QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO, NATUS EX MARIA VIRGINE (EMPFANGEN DURCH DEN HEILIGEN GEIST, GEBOREN VON DER JUNGFRAU MARIA)

Leicht untersichtiger Blick in das Innere des Stalls von Bethlehem über einen Steinsockel hinweg. Vor der im Zentrum über Eck platzierten Krippe sitzt Maria im Profil in andächtiger Haltung und voller Demut. Sie hat das Jesuskind aus der Krippe genommen und präsentiert es auf einem weißen Tuch. Um die Krippe haben sich Hirten versammelt, die das Neugeborene bestaunen. Ein weiterer ist rechts durch die geöffnete Türe hinzugetreten und verneigt sich ehrfurchtsvoll. Am linken Bildrand streckt ein Esel seinen Kopf hinter einem Bretterschlag hervor. Über der Geburtsszene erscheint in lichter, kühler Farbigkeit der Erzengel Gabriel mit einer Lilie, dem Symbol der Reinheit, und verweist auf die herabkommende Taube des Heiligen Geistes. Inmitten der dunstigen, luftigen Wolkenmasse im Hintergrund schweben geflügelte Puttenköpfchen. Vor dem dunklen Steinsockel führt eine Treppe zum rechten Bildrand empor. Darauf erscheint im Halbschatten die Rückenfigur eines Hirten.

Das Jesuskind, welches in vollstem Licht erscheint, bildet das Zentrum der Darstellung. Die Figuren um die Krippe werden von diesem Licht erhellt. Den markantesten Farbakzent bildet die Gewandung Mariens in den typischen Farben Blau, Rot und Weiß.

4 PASSUS SUB PONTIO PILATO, CUXIFIXUS, MORTUUS ET SEPULTUS (GELITTEN UNTER PONTIUS PILATUS, GEKREUZIGT, GESTORBEN UND BEGRABEN)

Auf einem schräg ins Bild ragenden, zweistufigen Treppensockel im Vordergrund steht Pilatus in römischer Tracht und Turban hinter der Geißelsäule. Über die linke Schulter blickend, lässt er sich von einer Dienerin die Hände waschen. Eine auf den Stufen kniende Rückenfigur hält die Schale. Auf der Treppe liegen das Rutenbündel und das Liktoresbeil, die Zeichen römischer Macht, am Fuße der Geißelsäule die Arma Christi. Um einen gemauerten Sockel erhöht, ist auf der rechten Bildhälfte die Grablegung Christi, hinterfangen von hoch aufragenden Steinmauern, dargestellt. Der Leib Christi wird von Joseph von Arimathäa und seinen Helfern, die seinen Tod beklagen, bestattet. Auf dem im Hintergrund aufragenden Hügel stehen drei Kreuze.

Die Pilatusszene in kräftigen, leuchtenden Farben ist von kühlem Blau und Goldgelb beherrscht. Davon ist die Grablegungsszene in kühler, gedämpfter Farbigkeit räumlich und inhaltlich abgesetzt.

5 DESCENDIT AD INFEROS, TERTIA DEI RESURREXIT A MORTUIS (HINABGESTIEGEN IN DAS REICH DES TODES, AM DRITTEN TAGE AUFERSTANDEN VON DEN TOTEN)

Christus entschwebt in Siegespose, von einer Lichteureole umgeben, dem Sarkophag rechts unten. Sein Haupt trägt einen strahlenförmigen Kreuznimbus, das Zeichen seiner Göttlichkeit, am Oberkörper ist das Wundmal zu erkennen. In seiner Rechten hält

Christus die Kreuzesfahne, die Linke hat er segnend erhoben. Den schweren Deckel des Grabes hat ein Engel emporgehoben. Den Vordergrund begrenzen dunkle Repoussoirfiguren in Gestalt von drei aufgeschreckten Grabwächtern. Vom Lichtglanz erschrocken sind sie in ängstlicher und abwehrender Haltung gegeben. Im lichten, hellen Hintergrund erscheinen auf einer aufgetürmten Wolkentreppe acht Figuren: unter ihnen Adam mit dem Apfel, Noah, der die Arche auf dem Kopf hält, sowie der Harfe spielende König David.

Von der dunklen Rahmenzone in kräftigen, dunklen Farben mit Akzenten in Blau und Grün ist Christus im hellen Lichtschein mit hellrotem Umhang räumlich abgesetzt.

6 ASCENDIT AD COELOS, SEDET AD DEXTERAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS
(AUFGEFAHREN IN DEN HIMMEL, ER SITZT ZUR RECHTEN GOTTES, DES
ALLMÄCHTIGEN VATERS)

Darstellung der Trinität im Wolkenhimmel. Über der Weltkugel zwischen Wolken, von Engeln getragen und begleitet, sitzt Christus zur Rechten Gottvaters. Christus trägt an Händen, Beinen und Oberkörper die Wundmale, der Vater das Zepter in der Rechten. Beide umarmen sich gegenseitig und haben ihre Köpfe einander zugewandt. Über ihren Häuptern schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Im Rücken von Christus stützt ein Putto das Kreuz. Die Wolken steigen über Erdschollen, die untere mit zwei Fußabdrücken, am rechten Bildrand auf.

Die Trinität erscheint in hellstem Licht. Kühles Kolorit mit Akzenten in gedämpftem Rot, Senfgelb, kühlem Blau und Türkis vor braun-ocker schattiertem Gewölk.

Der Zyklus setzt sich mit der Darstellung der folgenden sechs Glaubensbekenntnisse im rechten Seitenschiff, ebenfalls von Ost nach West, fort:

7 INDE VENTURUS EST IUDICARE VIVOS ET MORTUOS (VON DORT WIRD ER KOMMEN,
ZU RICHTEN DIE LEBENDEN UND DIE TOTEN)

Der Sohn Gottes sitzt zu Gericht am Jüngsten Tag, an dem die Gerechten und die Bösen voneinander geschieden werden. In der Bildmitte thront Christus, der Weltenrichter, auf dem Zodiacus. Die Rechte hält er zum Segensgestus erhoben, während er mit seiner Linken dezent nach unten weist. Im lichten Himmel wird Christus von Maria, Petrus, Johannes und Paulus begleitet. Entsprechend der Händescheidung Christi sind die Seligen zu seiner Rechten, die Verdammten zu seiner Linken dargestellt. Die Erwählten blicken mit zum Gebet gefalteten Händen in Frömmigkeit und Hingebung zu Christus, dem Erlöser, empor. Der auf ihrer Seite grünende Boden verweist zudem auf das ewige Leben. Während die gesamte Bewegung der Erwählten zum Weltenrichter strebt, sind die Verdammten von Christus abgewandt. Sie schmoren mit schmerzverzerrten, angsterfüllten Mienen voller Verzweiflung im Höllenfeuer. Entgegen der Ruhe der Seligen, sind die Verdammten durch Unruhe und Aufregung charakterisiert.

Die Komposition ist von einem hellen, lichten Kolorit mit Farbakzenten in Weiß-Blau, Goldgelb-Violett sowie in Hellrot an der in weite Ferne gerückten Christusfigur.

8 CREDO IN SPIRITUM SANCTUM (ICH GLAUBE AN DEN HEILIGEN GEIST)

Den Handlungsschauplatz bildet ein wolkenverhangener Innenraum, in welchen über einen Sockel eine dreistufige Treppe führt. Im Hintergrund ragt eine Säule, um welche ein Vorhang geschlungen ist, empor.

Maria kniet im Zentrum auf dem oberen Treppenabsatz. Sie hält ihre Rechte vor der Brust und blickt nach oben. Auf den Häuptern der Gottesmutter und der um sie herum versammelten zwölf Apostel haben sich die feurigen Zungen niedergelassen. Die Apostelfiguren zeigen die verschiedensten Reaktionen, die von Demut, Versenkung bis

hin zu völliger Erregung und Erschrockenheit reichen. Über Maria schwebt die Taube des Heiligen Geistes in einer Strahlenglorie. Das gewaltige Brausen des Himmels dürfte der Wolkenstrudel verdeutlichen.

Im Vordergrund klare, leuchtende Farben in Blau, Orange, Rot und Grün an den rahmenden Seitenfiguren. Im Zentrum erscheint Maria im hellsten Licht, akzentuiert durch kühles Blau und Hellrot. Den Hintergrund bestimmt ein abgeschwächtes ocker-braunes Kolorit. Das Licht strahlt von der Taube aus und erfasst die gesamte Apostelversammlung.

9 SANCTAM CATHOLICAM ECCLESIAM, SANCTORUM COMMUNIONEM (DIE HEILIGE KATHOLISCHE KIRCHE, GEMEINSCHAFT DER HEILIGEN)

Im Vordergrund kniet die Personifikation der Ecclesia beim Gebet. Sie trägt über einem weißen Gewand ein gelbes Pluviale. Auf dem Felsbrocken vor ihr sind ihre Attribute ausgebreitet: Die Schlüssel Petri, die Tiara, der päpstliche Kreuzstab sowie die Heilige Schrift und der Hostienkelch. Ecclesia hat ihren Blick nach rechts gewendet, wo sich die Wolken bis an den rechten unteren Bildrand herabgesenkt haben. Darauf erscheint Petrus als Profilfigur, der mit seiner Linken zum Zentrum zeigt; neben ihm sitzt Paulus mit dem Schwert sowie darüber noch zwei weitere Figuren. Sie alle verweisen auf die in der Bildmitte sich auf einem Felsen erhebende Rundkirche. Über der Rotunde erscheint das Dreieckszeichen der Heiligsten Trinität – mit drei lichten Punkten – in einer Strahlenglorie. Seitlich davon thront Christus mit dem Kreuzstab und Engeln auf Wolken. Am linken Bildrand öffnet sich ein Felsentor, das in die Vorhölle des Fegefeuers blicken lässt. Darin erlehen Arme Seelen Ablass und Befreiung von der Pein.

Die Ecclesia-Personifikation sowie die auf Wolken herabgeschwebten Heiligen am rechten Bildrand sind in leuchtende, kräftige Farben getaucht. Ecclesia erscheint nicht nur im hellsten Licht, sondern leuchtet auch durch ihr weißes Gewand. Die linke Bildhälfte, oberhalb der von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonale, ist in eine einheitliche, hellocker-braune Farbfolie getaucht.

10 REMISSIONEM PECCATORUM (VERGEBUNG DER SÜNDEN)

In einer Halle ist auf einem einstufigen Podest über Eck ein Tisch ins Bildzentrum gerückt. Auf einer Liegebank, links vor dem Tisch, lagern Simon und ein Pharisäer, ihnen gegenüber hat Christus Platz genommen. Seine Linke hält er segnend über Maria Magdalena, die an seiner Seite kniet. Die Sünderin ist mit dem Waschen und Trocknen seiner Füße mit ihren Tränen und Haaren beschäftigt. Der Gastgeber wendet sich mit lebhafter Gebärde an Jesus, doch dieser belehrt ihn und lässt Magdalena gewähren.

Den Raum begrenzt links ein Schrank, auf dem Zinnteller aufgereiht stehen. Eine Dienerin bringt auf einem Teller Essen herbei, während eine zweite hinter dem, den Raum zur Bildtiefe hin begrenzenden Vorhang, hervorblickt. Durch den Gewölbebogen im Hintergrund erblickt man links ein Stück freien Himmels. Auf der rechten Seite wird der Raum durch eine Mauer begrenzt. Über der Szene ist ein Vorhang gerafft und in der Mitte zu einem Knoten geschlungen, dessen herabhängendes Ende die Bildachse, in der ein Weinkelch auf der Tischecke steht, betont.

Von den die Architektur- und Hintergrundgestaltung beherrschenden Ocker-Brauntönen sind kühles Blau und warmes Gelb an der Christus-Magdalena-Gruppe sowie Rot, Senfgelb, Hellgrün und Hellviolett an den Pharisäern abgesetzt.

11 CARNIS RESSURECTIONEM (AUFERSTEHUNG DER TOTEN)

Am Himmel blasen vier mächtige Engel mit Posaunen nach allen Himmelsrichtungen zum Gericht und rufen die Toten aus den Gräbern zur Auferstehung. Die

Auferstehenden heben die schweren Grabdeckel hoch und erheben sich aus ihren Gräbern. Am rechten Bildrand scheint sich der Auferweckte wieder in seinem Grabe verkriechen zu wollen, während jener in der Mitte mit weit aufgerissenen Augen unter dem schweren Deckel erschrocken hervorschaut. Während das Haupt eines Auferweckten vom Leintuch bedeckt ist, entsteigt am linken Bildrand ein weiterer Auferstehender seinem Grabe und zieht sich mit gespreizten Fingern das Kopftuch ab. Die Zone der Auferstehenden sowie das Gewölk sind von ockerbrauner Tönung, lediglich an den Engeldraperien erscheinen ein kühles Blau, Hellrot und Hellgrün.

12 ET VITAM AETERNAM (UND DAS EWIGE LEBEN)

Ein mächtiger Ring wird von einem Engel und zwei Figuren gehalten. Den oberhalb des Reifens fliegenden Engel schaut man von rückwärts. An den Füßen, die er dem Betrachter entgegenstreckt, trägt er wie der Götterbote Hermes Flügel. Die auf der linken Seite den Ring haltende Figur hat ein flammendes Herz in der Rechten, während die dritte vorne rechts, durch ein Glas in den Himmel schaut. In der Mitte des Reifens sitzt eine kahlköpfige Gestalt mit nimbiertem Haupt direkt hinter dem Ring auf Wolken. Im Zentrum des Ringes erscheinen in der Ferne auf Wolken thronende Heilige mit Maria in ihrer Mitte. Unter dem Heiligenchor sind rechts Petrus mit Schlüssel, Moses mit Schlangenstein, links Paulus mit Schwert und eine Märtyrerin mit Palmzweig zu bestimmen. Über dieser Heiligenversammlung steht das Dreieckszeichen der Trinität. Die ringtragenden Figuren sind in kräftigem Kolorit mit gedämpften Farbakzenten in Grün-Rot und Gelb-Blau an den Draperien vor gleichmäßig lichtem, ockerfarbenem Himmel gestaltet.

Die Kuppeln der Nebenchöre zieren Evangelisten- und Kirchenväterfiguren. Im südlichen Nebenchor sind die vier Evangelisten (E1–E4) sowie im nördlichen Nebenchor die vier lateinischen Kirchenväter (K1–K4) als Ganzfiguren auf Wolken gegeben.

- E1 Lukas mit dem geflügelten Stier, die Zeichenunterlage, Pinsel, Palette und Zeichenstab in der Linken deuten auf den Meister des Lukasbildes
- E2 Markus mit dem geflügelten Löwen, das Evangelium auf den linken Oberschenkel gestützt und Federkiel in der Linken
- E3 Matthäus mit dem Engel, hält Schreibunterlage und Federkiel in der Rechten, auf den rechten Oberschenkel gestützt
- E4 Johannes mit dem Adler zur Rechten, mit Schreibunterlage und Federkiel, im Schreiben innehaltend

- K1 Augustinus mit Rauchmantel und Albe bekleidet, hält den Gänsekiel in seiner Rechten sowie ein aufgeschlagenes Buch auf seinem linken Oberschenkel. Zu seinen Füßen schwebt ein Putto, welcher mit einem Löffel Wasser ausgießt. Die Bischofsinsignien fehlen.
- K2 Ambrosius mit Rauchmantel bekleidet, hat in Verzückerung beide Hände ausgebreitet; zu seiner Rechten sein Attribut der Bienenkorb, Mitra und Bischofsstab zu seinen Füßen erinnern an die bischöfliche Würde.
- K3 Hieronymus als Büsser und Einsiedler, den erzbischöflichen Stab in der Linken, darunter der Kardinalshut, sowie zu seinen Füßen ein Löwe. Über ihm ertönt eine Posaune vom Himmel.
- K4 Gregor d. Gr. mit Rauchmantel und Albe bekleidet, thront mit ausgebreiteten Armen auf Wolken. In der Linken hält er den Papststab, darunter das aufgeschlagene Evangelienbuch, neben seinem rechten Fuß steht die Tiara. An

seinem rechten Ohr fliegt eine Taube, Symbol des Heiligen Geistes, der ihm alles eingab, was er schreiben sollte.

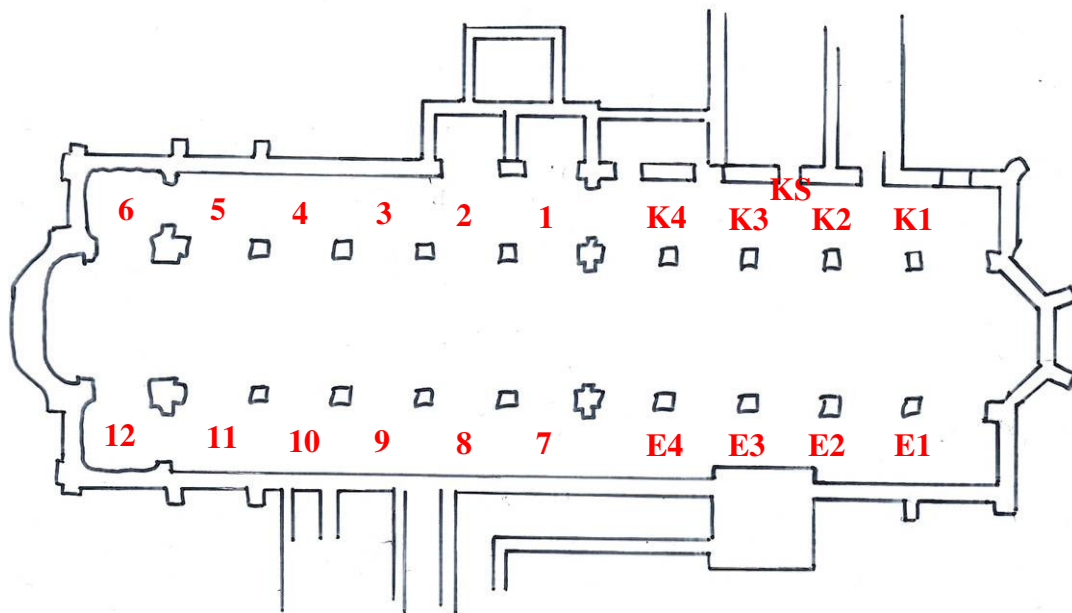
KS HL. ILDEFONS

Über der Eingangspforte zur Sakristei Darstellung der Vision des hl. Ildefonsus. Der Heilige, Albe, Stola und ein Brustkreuz tragend, kniet auf einem steinernen Podest in einer angedeuteten Rundarchitektur. Er empfängt von der vom Himmel herabschwebenden Maria Immaculata und einem Engel das Messgewand. Vor dem Heiligen liegen hufeisenförmig das Pallium, Bischofsstab, Mitra und zwei Bücher. Putten und geflügelte Engelsköpfchen zwischen den Wolken.

Der hl. Ildefons erscheint nicht nur im hellsten Licht, sondern leuchtet auch durch sein weißes Gewand. Farbakzente sind in Goldgelb am Messgewand sowie in Hellblau-Hellrot an der Marienfigur gesetzt.

QUELLEN: HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, B 481 L, 21+, 22+.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 360, 367 (Datierung 1787). – BIBERACH 1837, S. 143 ff. (keine Erwähnung Hubers). – KEPPLER 1888, S. 27. – KEPPLER 1888(A), S. 476 (Verwechslung mit Huber aus Weißenhorn). – PFEIFFER 1903, S. 38, 57. – PAULUS/GRADMANN 1914, S. 184, 188. – PFEIFFER 1914, S. 31. – GRADMANN 1914, S. 282. – FEULNER 1916–17, S. 74. – THIEME/BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – GRADMANN/CHRIST/KLAIBER 1926, S. 340. – SCHEFOLD 1927, S. 13 f. mit Abb. 9–11, 18, 20, 21. – PREISER 1928, S. 116. – GÖERS 1948, Anhang I (Bd. 2), A 23, K 11 und Anhang II (Bd. 3), CX (keine Erwähnung Hubers). – TINTELNOT 1951, S. 323. – DEHIO 1954, S. 176. – GRADMANN/CHRIST/KLAIBER 1955, S. 433. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – ZENGERLE 1957, S. 13, 17, mit Abb. S. 17, 18. – DIEDRICH 1959, S. 47–72, 177 f., 188, 204 ff. – BRUNNER 1960, S. 395. – SCHAHL 1961, S. 126. – LIEB 1962, S. 5, 18. – BOECKER 1966, S. 150, Nr. 136 (Fresko über Sakristeieingang, fälschlich als „Übergabe des Bischofsornats an Ignatius von Loyola“). – HAISCH 1968, S. 535. – SCHAHL 1968–1969, S. 84 f. – GRADMANN 1970, S. 441. – HABIG 1971, S. 314. – NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972, S. 695. – KASPER 1978, S. 62. – SCHAHL 1978, S. 19–24 (keine Erwähnung Hubers). – SEIDEL/BAUR 1980, S. 239. – HIMMELEIN/MERTEN/SETZLER/ANSTETT 1981, S. 15, 199. – ISPHORDING 1982, S. 102. – BECK 1983, S. 121. – OCHSENHAUSEN 1984, S. 28, 140. – SPRANDEL 1985, S. 14, 94. – REIFF/SPAHR/HAUFFE 1985, S. 126, 152–164, 174 ff. mit Abb. S. 153, 155, 157, 159, 160 f., 163, 177. – BUSHART 1986, S. 181. – OHNACKER 1986, S. 12. – STANKOWSKI 1988, S. 122. – SCHNEIDER 1988, S. 132, 134 mit Abb. – BOSL 1988, S. 75. – BRACHNER/BARTL/HAUFFE 1989, S. 20. – OCHSENHAUSEN 1993, S. 11 (keine Erwähnung Hubers). – BECK 1994, S. 22 f. mit Abb. S. 24 f. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 129. – BUSHART 1995, S. 80 f. – OCHSENHAUSEN 1995, S. 66. – DEHIO 1997, S. 511. – FRIEDLMAIER 1998, S. 67, 69; Katalog S. 53–57 (D245–D251), 71 ff. (D231–D238). – HOEGGER, PETER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. 8, Basel 1998, S. 176. – HOSCH 1998, S. 57. – OCHSENHAUSEN 2000, S. 17 mit Abb. – EPPLE 2001, S. 22 f. – STANKOWSKI 2003, S. 115, 133. – AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 82, 144 (Z 46). – STEINER, WOLFGANG: *Hinterglas und Kupferstich*, München 2004, S. 116 (Hl. Hieronymus). – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2012, S. 41. – MENATH-BROSCH 2012.



OCHSENHAUSEN, ST. GEORG – GRUNDRISS

F XIV OCHSENHAUSEN, KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG – BILDTAFELN



1 Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatorem Coeli et Terrae (ICH GLAUBE AN GOTT, DEN VATER, DEN ALLMÄCHTIGEN, DEN SCHÖPFER DES HIMMELS UND DER ERDE)



2 ET IN JESUM CHRISTUM, FILIUM EIUS UNICUM, DOMINUM NOSTRUM (UND AN JESUS CHRISTUS, SEINEN EINGEBORENEN SOHN, UNSERN HERRN)



3 QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO, NATUS EX MARIA VIRGINE (EMPFANGEN DURCH DEN HEILIGEN GEIST, GEBOREN VON DER JUNGFAU MARIA)



4 PASSUS SUB PONTIO PILATO, CUXIFIXUS, MORTUUS ET SEPULTUS (GELITTEN UNTER PONTIUS PILATUS, GEKREUZIGT, GESTORBEN UND BEGRABEN)



5 DESCENDIT AD INFEROS, TERTIA DEI RESURREXIT A MORTUIS (HINABGESTIEGEN IN DAS REICH DES TODES, AM DRITTEN TAGE AUFERSTANDEN VON DEN TOTEN)



6 ASCENDIT AD COELOS, SEDET AD DEXTERAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS (AUFGEFAHREN IN DEN HIMMEL, ER SITZT ZUR RECHTEN GOTTES, DES ALLMÄCHTIGEN VATERS)



7 INDE VENTURUS EST IUDICARE VIVOS ET MORTUOS (VON DORT WIRD ER KOMMEN, ZU RICHTEN DIE LEBENDEN UND DIE TOTEN)



8 CREDO IN SPIRITUM SANCTUM (ICH GLAUBE AN DEN HEILIGEN GEIST)



9 SANCTAM CATHOLICAM ECCLESIAM, SANCTORUM COMMUNIONEM (DIE HEILIGE KATHOLISCHE KIRCHE, GEMEINSCHAFT DER HEILIGEN)



10 REMISSIONEM PECCATORUM (VERGEBUNG DER SÜNDEN)



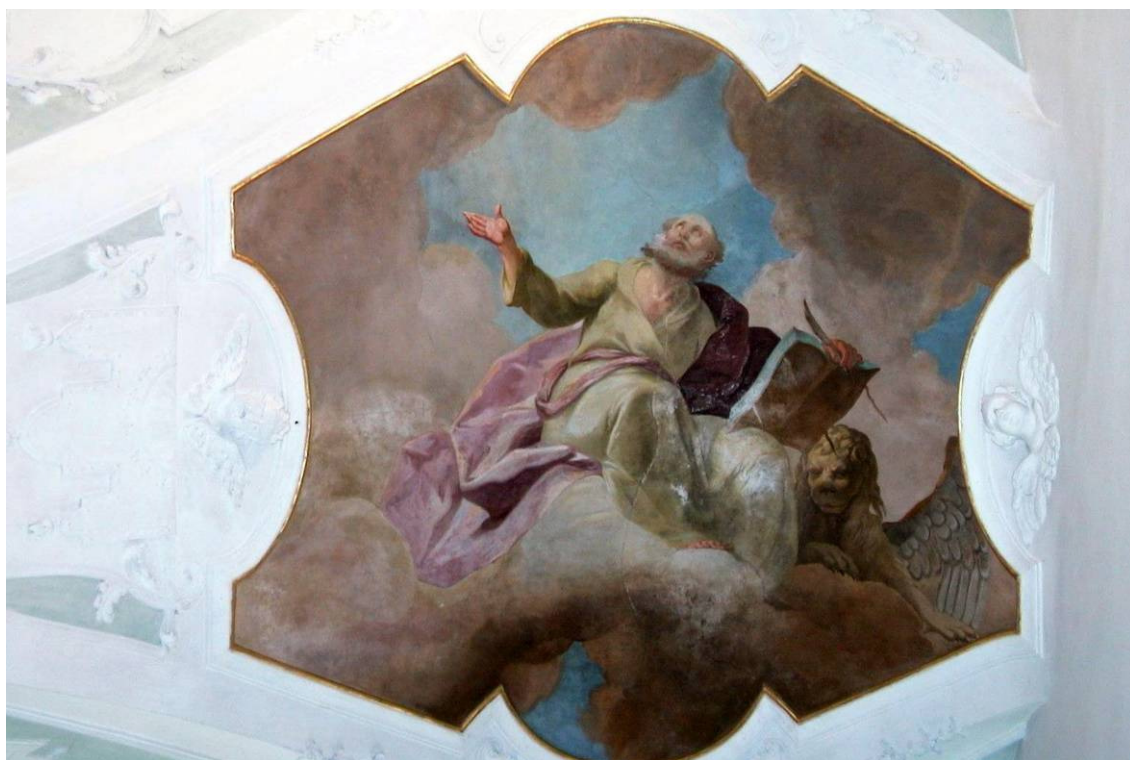
11 CARNIS RESSURECTIONEM (AUFERSTEHUNG DER TOTEN)



12 ET VITAM AETERNAM (UND DAS EWIGE LEBEN)



E1 LUKAS



E2 MARKUS



E3 MATTHÄUS



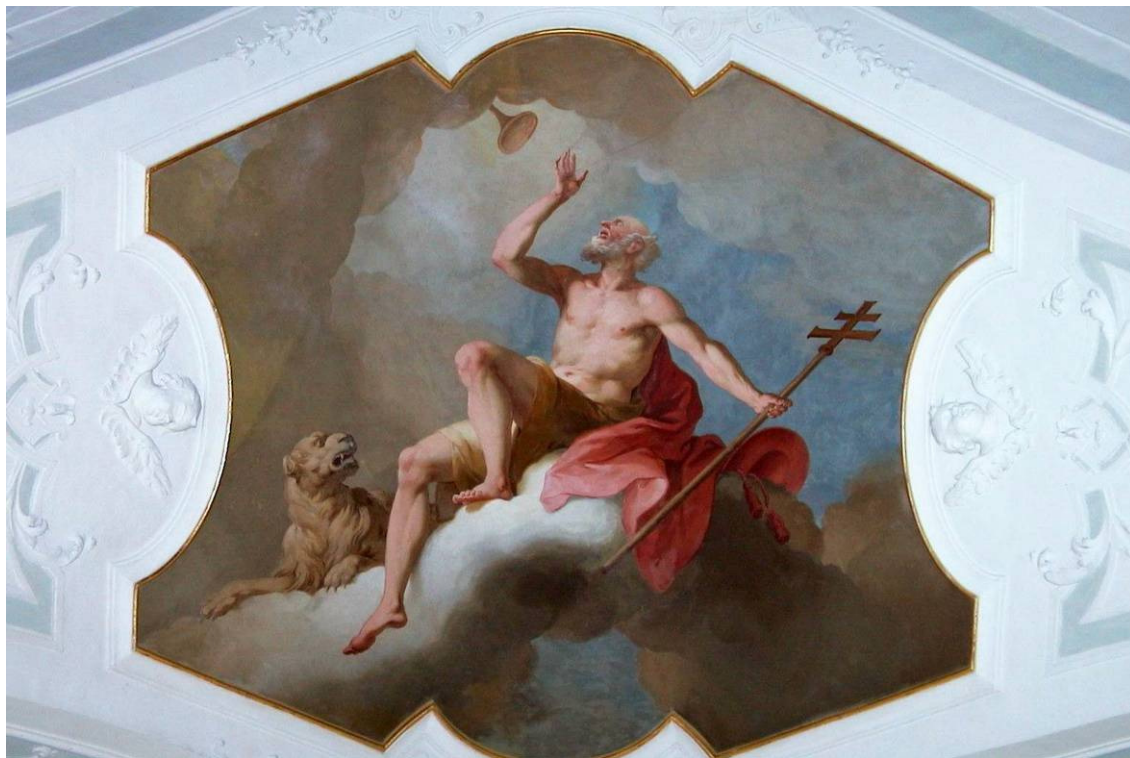
E4 JOHANNES



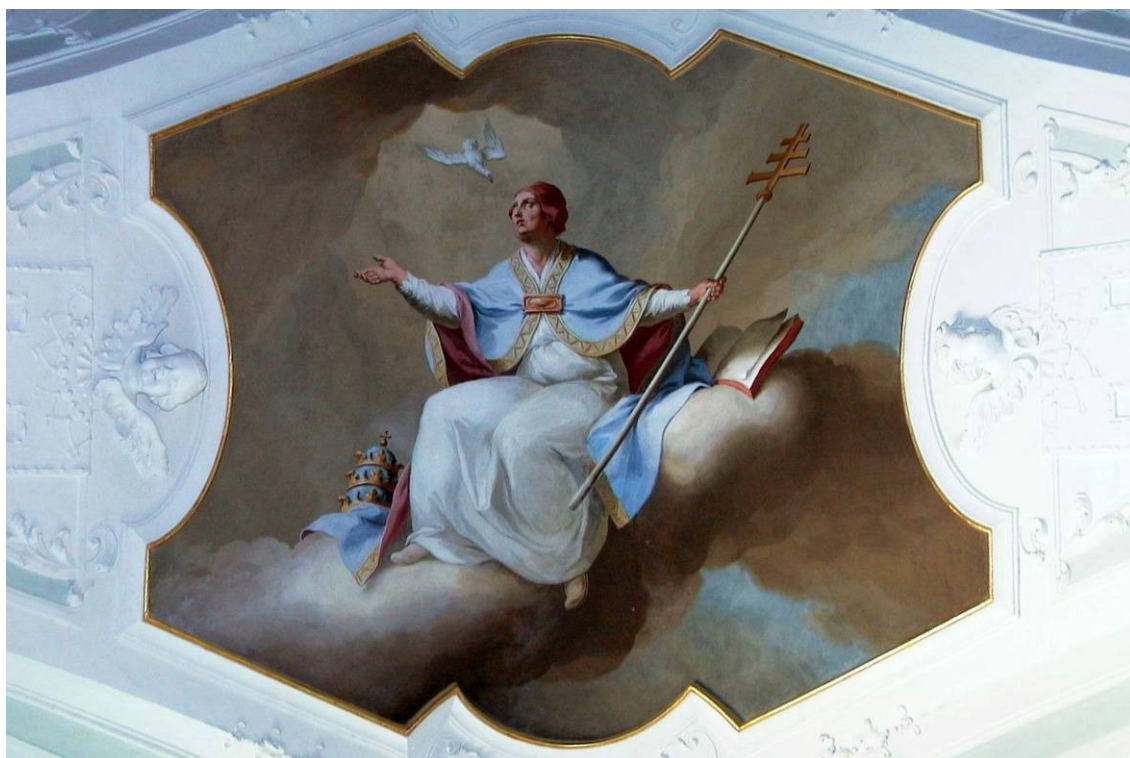
K1 AUGUSTINUS



K2 AMBROSIUS



K3 HIERONYMUS



K4 GREGOR D. GR.



KS HL. ILDEFONS

F XV Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen

Kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche, Stadt Dorfen, Lkr. Erding, Erzdiözese München und Freising. Zur Zeit der Ausmalung Filiale der Pfarrei Oberdorfen, die seit 1737 dem Priesterhaus in Dorfen inkorporiert war. Seit 1813 ist Dorfen Pfarrei. Die Wallfahrt zum spätgotischen Madonnenbild kam ab 1707 – oberhirtliche Bestätigung eines gnadenreichen und wundertätigen Gnadenbildes – zu großer Blüte und zählte im 18. Jh. zu den bedeutendsten in Altbayern.

PATROZINIUM: Mariä Himmelfahrt

BAUWERK: Auf dem Ruprechtsberg entstand Mitte 15. Jh. der Vorgängerbau der heutigen Kirche, von welchem noch der Ostabschluss, die Turmfundamente sowie drei Schlusssteine erhalten sind. 1742 Barockisierung durch Egid Quirin Asam, 1749 Fertigstellung des neuen Hochaltars¹⁰¹, Vollendung der Chorstickierung mit Trauben, Rosengirlanden sowie Deckenfresko der Himmelfahrt Mariens. 1782 Einsturz des Langhausgewölbes der spätgotischen Pfeilerhalle. Beim Abbruch des Gewölbes stürzte auch das Chorgewölbe größtenteils ein, so dass die ganze Kirche neu hergestellt werden musste. 1782–86 Neubau des Langhauses und Chorerhöhung unter der Leitung von Matthias Resler (Rösler), unter Wiederverwendung des Chorschlusses und des spätgotischen Turmunterbaus. 24.10.1790 Weihe durch den Fürstbischof zu Freising und Regensburg, Joseph Konrad, Freiherr von Schroffenberg. – Längsrechteckiger Wandpfeilerbau zu drei Jochen mit tief eingezogenen, ionischen Wandpfeilern und abgerundeten Ost- und Westecken. Die Wandpfeiler sind an den Stirnseiten mit Doppelpilastern, an den seitlichen Kanten mit einfachen Pilastern besetzt und durch Quertonnen verbunden. Im Hauptraum Böhmisches Kappen zwischen Doppelgurtbögen in Verlängerung der Doppelpilaster. Daran schließt sich im Westen ein verengtes Joch der Orgelempore sowie im Osten der eingezogene, gotische Chor an. Der Chorraum besteht aus einem Rechteckraum mit Böhmischer Kappe und daran anschließender Apsis mit Fünftachtschluss und abgemuldetem Kappengewölbe. Im südlichen Chorwinkel Turm mit Spitzhelm, östlich schließt sich die dreigeschossige, zweiachsige Sakristei an. Dezentere Innenausstattung in Weiß und Gold. Brokate in den Gurtbögen und Zwickelfeldern. Sparsamer frühklassizistischer Stuck in Form von Fruchtgirlanden, Lorbeerhängen und Vasen.

AUFTRAGGEBER: Den Neubau der Kirche leitete Isidor Mayr, Direktor des Priesterhauses und Pfarrer von Oberdorfen. Die Brüder Anton und Peter von Obwexer¹⁰², reiche Wechselherren aus Augsburg, ließen 1784 „die herrliche Freskomalerei der Kirche durch den Kunstmaler Huber von Augsburg ausführen“¹⁰³ und bezahlten für die Restaurierung 300 fl., weitere Guttäter rund 350 fl.¹⁰⁴

¹⁰¹ Der Asam-Hochaltar wurde 1867/68 abgebrochen und 1963–71 nach erhaltenen Vorlagen durch Erwin Schleich rekonstruiert.

¹⁰² Die Obwexer hatten bereits 1775 den Erweiterungsbau des Priesterhauses, dessen Kapelle Huber 1776 freskierte (Fv IX), ermöglicht. Des Weiteren schuf Huber für das Refektorium des Priesterhauses zwei Ölgemälde, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G32 und G33.

¹⁰³ KKC 1847, S. 67.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 86. Bei den Guttätern handelt es sich namentlich um Graf von Morawitzky auf Arnstorf und Moosen, Freiherr von Widmann, Landrichter von Erding, und Graf von Lehrbach, Domkapitular in Freising u. a. (vgl. ZÖPF 1958, S. 13).

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur am unteren Rand von B: „J A H (ligiert) über P 1786“. Neben dem Marienzyklus schuf Huber auch die beiden Seitenaltarblätter¹⁰⁵ sowie „neun Platfonds in Oel in den Kreuzgängen“¹⁰⁶.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A–E Böhmisches Kappen; D1–5 Chorzwickel des nach Osten abgemuldeten Kappengewölbes mit breiten Gurten

Rahmen: A, B, C stuckierte, ornamentierte Profilrahmen in Weiß-Gold und Schleifen an den Scheiteln, leicht eingetiefte Bildfelder; D1–5 schmale, vergoldete Stuckrahmung

Technik: Fresko; A, B, C, D, E, D1–5 polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Die Fresken wurden durch Blitzeinschlag im Kirchturm (3.7.1794) sowie durch einen Brand im Kirchenstuhl (16.9.1794) stark geschädigt.¹⁰⁷ Vor allem durch den Brand im Bereich des zweiten und dritten Langhausjochs litten im Besonderen die Fresken A und B.¹⁰⁸ 1844 Restaurierung des Innenraumes mit Reinigung der Fresken;¹⁰⁹ 1898/1900 Innenrestaurierung mit Neuvergoldung der Altäre; 1921 Restaurierung der Deckenfresken durch Jakob Huwyler, Valley; 1963–71 Restaurierung der Fresken durch Josef Ghezzi, München.¹¹⁰ – Die Langhausfresken weisen augenscheinlich einen relativ guten Erhaltungszustand auf, abgesehen von Rissen und Verschmutzungen. Dagegen in D Fleckenbildung (Wasserschäden), feines Haarrissnetz und stark reduzierte Maleroberfläche. Im Sommer 2008 hat sich erneut Putz von der Decke gelöst. Aufgrund statischer Ertüchtigungsmaßnahmen sowie aus Sicherheitsgründen musste die Wallfahrtskirche gesperrt werden. 2010/11 Innenrenovierung und Konservierung/ Restaurierung der Deckenbilder durch Michael Hornsteiner, Dorfen.

BESCHREIBUNG

A MARIÄ GEBURT

Einansichtige Bildanlage, die über der östlichen Breitseite aufgebaut ist. Das querovale, breit gelagerte Bildfeld wird von einer Pfeilerhalle über vier mächtigen Pfeilern mit Kassettendecke beherrscht. Ein dreistufiger, bildparalleler Stufensockel führt in das Zentrum des Geschehens. Dort sind um ein auf einem Podest arrangierten Becken vier Figuren angeordnet. Zwei Hebammen präsentieren das neugeborene Kind auf einem weißen Tuch in der Bildmitte. Rechts hinter ihnen erscheinen Zacharias und ein Frauenkopf, die gespannt auf das Kind blicken. Der Hauptraum innerhalb des Pfeilergevierts wird durch Vorhangdraperien zwischen den seitlichen Pfeilerpaaren gerahmt und zugleich erweitert. Durch den von Zacharias zurückgehaltenen Vorhang fällt der Blick rechts auf eine Nebenszene. In dem angrenzenden Nebenraum liegt Anna im Wochenbett, umsorgt von einer Magd. Seitlich links der Hauptszene sind drei Frauen mit der Vorbereitung der Wiege beschäftigt. Im Gegensatz zur gegenüberliegenden, geschlossenen Seite führt hier eine Treppe ins Freie. Der Blick fällt hinter einer Treppenbalustrade auf eine Landschaftsszenerie. Durch den zurückgebundenen Vorhang fällt das Licht von links auf das Geschehen und wirft starke

¹⁰⁵ Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G41 und G42.

¹⁰⁶ HUBER 1817, S. 367, siehe Werkkatalog, Gemälde, verschollene und zerstörte, datierte Werke Gv26–34.

¹⁰⁷ Vgl. AEM 155 4004 16 (GENTER 1845, S. 33). – ZÖPF 1859, S. 13.

¹⁰⁸ Vgl. AEM 155 0001 01 (HILZ 1819, S. 15).

¹⁰⁹ Vgl. KKC 1847, S. 69. – AEM 155 4004 16 (GENTER 1845, S. 37).

¹¹⁰ Vgl. BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 85, 89. – BLfD, Objektakt Dorfen Mariä Himmelfahrt, Gutachten von Dr. H. Kreisel an das kath. Stadtpfarramt Maria Dorfen vom 18.1.1963.

Schatten. Im hellsten Licht erscheint die zentrale Gruppe um das Neugeborene, verstärkt durch das weiße Tuch.

Die Darstellung ist von einer grünlich-beige-grauen Tonigkeit. Die Farbstimmung wird beherrscht von der beigeockerfarbenen Architekturkulisse. An den Gewändern und Draperien gedämpfte, kühle Farbakzente in Hellrot, Goldgelb und Hellblau, begleitet von Hellgrün und hellem Violett. Die Nebenszene der Wöchnerin Anna ist von sehr heller, blasser Tönung.

B MARIÄ HEIMSUCHUNG

Im zweiten Joch ist die Heimsuchung Mariens (Lc 1,39–45) dargestellt. Die querformatige, einansichtige Komposition ist ebenfalls über der östlichen Seite aufgebaut.

Hinter begrünter Erdscholle nimmt das Haus von Zacharias und Elisabeth die linke Bildhälfte ein. Auf einer Treppenbrücke vor dem Gebäude ist die Hauptszene – die Begegnung der beiden Frauen – dargestellt. Maria die Treppe hinaufgeeilt, Elisabeth dieser zugeneigt, liegen sich begrüßend in den Armen. In der geöffneten Türe steht Zacharias freundlich grüßend. Im Hintergrund erscheinen Joseph, von einem Nebengebäude hinterfangen, sowie das Tragetier und ein Knecht. Auf einer nach rechts abfallenden Erdscholle ragt eine hohe Palme als Pendant zum Gebäude auf. Dahinter erstreckt sich eine weite Landschaftsdarstellung mit Gebirge am Horizont.

Das Heimsuchungsfresko ist von derselben Grundtonigkeit und Zartfarbigkeit wie die Geburtsszene. Die beige-ocker-gräuliche Architektur bestimmt den Grundton, der wiederum von gedämpften, kühlen Farbakzenten in Hellblau, Hellgelb, Hellrosa, Grün und Hellviolett, neben differenzierten Grün- und Brauntönen in der Landschaftsgestaltung, begleitet wird. Das von links vorne einfallende Licht lässt die Hauptfigur Maria in hellstem Licht erscheinen.

C DARBRINGUNG JESU IM TEMPEL

Im dritten Joch ist die Darbringung Jesu im Tempel (Lc 2,22–28) das Thema. Die querformatige, einansichtige Komposition ist ebenfalls über der östlichen Seite aufgebaut.

Ein vierstufiger, bildparalleler Treppenabsatz führt in das Innere eines Rundtempels mit korbogiger Pfeilerarkade im Hintergrund. Seitlich wird der Bildraum durch mächtige Doppelpfeiler auf hohem Sockel, zwischen welchen ein Vorhang gespannt ist, begrenzt. Im Zentrum steht der greise Priester Simeon am obersten Treppenabsatz und hält das Jesuskind auf seinem Arm. Seitlich davon knien auf den Stufen Maria und Joseph und verweisen auf die Opfergabe, den Käfig mit zwei Tauben, zu Füßen Josephs. Links hinter dem Priester erscheint die Prophetin Hanna, rechts davon steht der Altar mit den Gesetzestafeln von Moses, wobei ein Mann von hinten auf das zweite Gebot deutet. Zwischen den seitlichen Pfeilern und Arkadenbögen sind Zuschauer, die in lebhaften Gesten auf das Geschehen reagieren, dargestellt.

Die Darstellung ist von einer hellen, zartfarbigen Bildanlage: Architektur in hellem gräulich-grünen Beigeocker, Gewänder in gedämpftem, kühlem Grün, Gelb, Blau und Rot.

D HIMMELFAHRT MARIENS

Das einansichtige Fresko über dem Chorraum zeigt das Patrozinium der Kirche, die Himmelfahrt Mariens. Dargestellt ist die aufwärts schwebende Gottesmutter in Begleitung von Engeln und Putten vor zart bewölktem Himmel.

Maria entschwebt mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Blick, in halb stehender, halb kniender Haltung auf einer aufgetürmten Wolkenbank, wodurch der Höhenzug

nach oben verstärkt wird. Zu ihren Füßen schwebt rücklings ein Engel mit flatternder Draperie und erhobenen Armen. Rechts davon lagern zwei weitere Engel auf einer lichten Wolke.

Die Szene ist in dezenten Farbtönen gehalten, die wallenden Gewanddraperien sind Träger von Buntfarben, an Maria Blau-Hellrot, am Engel Rot-Grün.

D1–5 ANRUFUNGEN AUS DER LAURETANISCHEN LITANEI

Auf den fünf tropfenförmigen Zwickelfeldern der Gewölbekappen präsentieren Putten, vielmehr je ein Putto und ein geflügeltes Puttenköpfchen, eine Schriftkartusche mit einem Vers aus der Lauretanischen Litanei vor zartem, ockergelbem Wolkengrund.

Von Norden im Uhrzeigersinn: D1 *Zuflucht / der / Sünder*. (Refugium peccatorum) – Putto mit grüner Draperie. – D2 *Heyl / der / Kranken*. (Salus infirmorum) – Putto mit roter Draperie. – D3 *Wunderbarliche / Mutter*. (Mater admirabilis) – (vom Altaraufbau verdeckt) – D4 *Trösterin / der / Betrübt[en]*. (Consolatrix afflictorum) – Putto mit blauer Draperie. – D5 *Helferin / der / Christen*. (Auxilium Christianorum) – Putto mit roter Draperie.

E ENGELSKONZERT

Die einansichtige, über der westlichen Seite aufgebaute Himmelsszenerie über dem Emporenjoch ist beim Verlassen der Kirche zu sehen. Auf dem Himmelsgrund sind musizierende, singende und anbetende Putten um das Symbol der Heiligsten Dreifaltigkeit angeordnet.

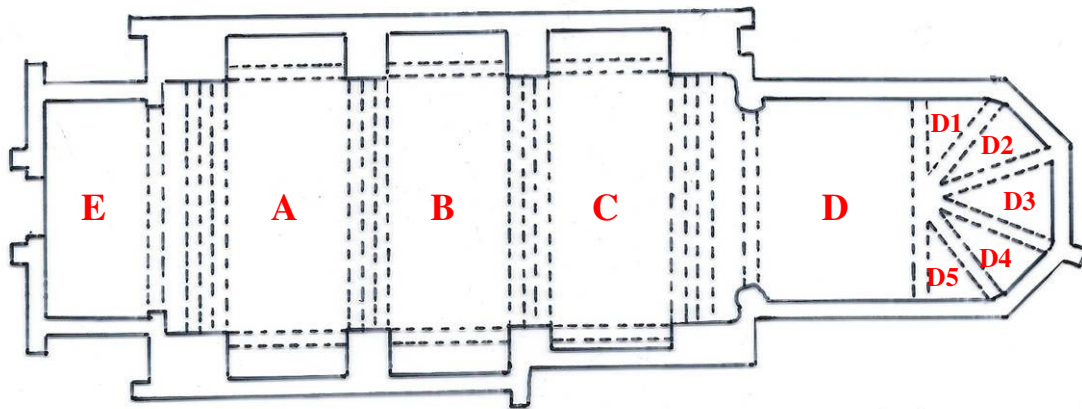
Im Zentrum erstrahlt das hell leuchtende Dreieck, das Symbol der Heiligsten Dreifaltigkeit. Die Lichtgloriole rahmend sind auf der linken Seite drei musizierende Putten mit Laute, Posaune, Rassel und Notenblatt auf voluminösem, dunkel verschattetem Gewölk angeordnet. Das Pendant auf der rechten Seite bildet eine Gruppe anbetender, singender und klatschender Putten auf einer im Lichtschein der Heiligsten Dreifaltigkeit erstrahlenden Wolke. Darüber schwebt ein Triangel schlagender Musikus. Weitere Putten und geflügelte Puttenköpfe an den seitlichen Rändern.

Der Himmelsraum ist von zartfarbiger, heller Tönung. Helle, zarte Farbakzente an den flatternden Draperien in Pastellfarben, wie Rosa, Hellblau, Hellgrün und Hellgelb, vor rosa-gräulich-ocker-blau schattiertem Wolkengrund.

QUELLEN: AEM, 155 0001 01 (HILZ, JOSEPH: *Beschreibung der Pfarrei*, 1819, S. 15); 155 3001 02 (Kirchenrechnungsextrakte 1718–98); 155 3002 01 (Baufälle 1859–1934); 155 3002 02 (Bau und Ausstattung 1705–1801); 155 4004 16 (GENTNER, HEINRICH: *Kurze Geschichte der Wallfahrt und des Priesterhauses zu Maria Dorfen*, Manuskript 1845, unpaginiert, S. 33). – Dorfen Pfarrarchiv. – BLfD, Objektakt Dorfen Mariä Himmelfahrt.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367. – Kalender für Katholische Christen 1847 (KKC), S. 67. – ZÖPF 1859, S. 13. – MAYER 1874, S. 219. – MÜLLER, AEGIDIUS: *Deutschlands Gnadenorte deren Geschichte und Beschreibung (...)*, Köln 1888, Bd. 1, S. 499 ff. (keine Erwähnung Hubers). – BEZOLD/ RIEHL 1901, S. 1215 ff. (keine Erwähnung Hubers). – BEISSEL 1913, S. 333 f. (keine Erwähnung Hubers). – STRASSER 1926, S. 33. – SCHREIBER 1928, S. 257 f. (keine Erwähnung Hubers). – HOFFMANN 1938, S. 71 f. (keine Erwähnung Hubers). – GÖERS 1948, Anhang I, A 62 (keine Erwähnung Hubers); Anhang II, LXXXVII. – SCHNELL 1951, S. 44. – *Als 1794 der Blitz in den Kirchturm fuhr (...)* Eine Dorfener Erinnerung von Pfarrer Josef Gammel, in: Das Mühlrad, Jg. 1956, Nr. 6, S. 23 f. (keine Erwähnung Hubers). – HOFFMANN/ SCHNELL 1957, S. 4, 6 ff., 11. – LIEB 1962, S. 18. – DEHIO-GALL 1964, S. 121. – NEUE DEUTSCHE

BIOGRAPHIE 1972, S. 695. – SCHMÖGER 1973 (keine Erwähnung Hubers). – ZÖPF 1976, S. 233. – WÖRNER 1979, S. 148 f. (keine Erwähnung Hubers). – GRIBL 1980, S. 95 f., 245 f. (keine Erwähnung Hubers). – GRIBL 1981 (keine Erwähnung Hubers). – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1983, S. 143. – SPRANDEL 1985, S. 14, 77, 110 (Nr. 17), 117 (Nr. 48). – *Ausst. Kat. Gnadenstätten im Erdinger Land*, München/ Zürich 1986 (Gnadenstätten im Erzbistum München und Freising, Bd. 3), S. 18, 85. – BRENNINGER 1989, S. 84. – BRENNINGER 1990, S. 8, 16 mit Abb. S. 5 ff. – DEHIO 1990, S. 194 f. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994. – BUSHART 1995, S. 81. – FRIEDLMAIER 1998, S. 60. – BAUER/ BÜTTNER/ RUPPRECHT 2001, S. 9, 85–95 mit Abb. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



DORFEN, MARIA DORFEN – GRUNDRISS

F XV DORFEN, KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA DORFEN –
BILDTAFELN



A MARIÄ GEBURT



B MARIÄ HEIMSUCHUNG



C DARBRINGUNG JESU IM TEMPEL



D HIMMELFAHRT MARIENS



D1-5 ANRUFUNGEN AUS DER LAURETANISCHEN LITANEI



E ENGELSKONZERT

F XVI Wiedergeltingen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus

Kath. Pfarrkirche, Lkr. Unterallgäu, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung war die Kirche dem Prämonstratenserstift Steingaden inkorporiert. Papst Lucius III. bestätigte am 16. Juni 1185 dem Prämonstratenserstift Steingaden den Besitz der Kirche von Wiedergeltingen, die von Bischof Udalskalk von Augsburg im Jahre 1185 dahin geschenkt worden war.

PATROZINIUM: St. Nikolaus

BAUWERK: Der bestehende spätgotische Chor stammt aus dem späten 15. Jh. oder frühen 16. Jh., der Turm mit seinen romanisierenden Friesen ist in das 14. Jh. zu datieren. Das Langhaus wurde vermutlich um 1700 unter Verwendung der alten Feldsteinfundamente des 14./ 15. Jh. neu erbaut. Auf eine Barockisierung des Chores weist die teilweise erhaltene Stuckdekoration (um 1710/20, vermutlich von Michael Stiller) hin. 1787 Umbau der Kirche mit Einzug einer neuen Langhausdecke und Freskierung. Im 19. Jh. Renovierung und Ausmalung in romanisierenden Formen. 1921 Erweiterung des Langhauses nach Westen durch einen niedrigen, gleichbreiten Anbau (Vorzeichen). – Flachgedeckter Saalbau zu drei Achsen mit Rundbogenfenstern und Doppelempore (19. Jh.) im Westen. Gliederung der Langhauswände durch profilierte Rundbogenfenster und korbbogige Blendarkaden auf blaugrau marmorierten Lisenen mit Kämpfergesims. Flache Lattendecke über nördlicher und südlicher Voute, in welche die Scheitel der Blendarkaden einschneiden. Der halbreisförmige Chorbogen auf Kämpfergesims vermittelt zum eingezogenen Chor zu zwei Achsen mit 5/8-Schluss. Die gotische Stichkappentonne mit spitzen Schildbögen und Kappen fußt auf schmalen, blaugrau marmorierten Pilastern. Im nordwestlichen Chorwinkel Satteldachturm, im südwestlichen Sakristeianbau.¹¹¹

AUFTRAGGEBER: Kloster Steingaden unter dem letzten Abt Gilbert II. Michl (1784–1803)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in A, über dem östlichen Rand bezeichnet: „J A H (*ligiert*) *uber. P.*“. Datierung 1787. In der Chorbogenkartusche stand einst, das Jahr der Kirchenrenovation und Ausmalung andeutend: „*SanCtVs NICoLaVs hVIVs renoVatae DoMVs patronVs (= 1787)*“. ¹¹² Stattdessen ist heute die Inschrift „*DOMVM DEI / DECET / SANCTIVUDO*“ zu lesen.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A Flachdecke; B1–3 Tondi im Scheitel der Stichkappentonne, innerhalb von Blattstäben gesäumten, quadratischen Feldern mit gerundeten Ecken

Rahmen: A stuckierter, längsovaler Profilrahmen, von goldenem Band und Blumengirlande umwunden; B1–3 Tondi mit profiliertem Stuckrahmen (außen) und innerem, vergoldetem Lorbeer- (B1, 3) und Weinrebenkranz (B2)

Technik: Fresko (freskale Anlage mit Secco, vor allem Lichter in Kalkmalerei); polychrom

¹¹¹ Vgl. STEICHELE 1864, S. 410. – HABEL 1971, S. 519. – DEHIO 1989, S. 1088.

¹¹² STEICHELE 1864, S. 411.

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1889 Restaurierung durch Carl Cober, Schwabmünchen;¹¹³ 1921 Ergänzung eines herabgefallenen Stücks der rechten unteren Bildhälfte sowie sichtbarer Schimmelpilzbefall der Deckenbilder;¹¹⁴ 1927/28 Restaurierung durch Geb. Haugg;¹¹⁵ 1944 Absturz eines Teils der Kirchenschiffdecke; 1946 drohte ein weiterer Teil herabzufallen;¹¹⁶ 1947 Instandsetzung der Kirche mit Sicherung des Deckengemäldes; 1969/70 Restaurierung; 1996 Restaurierung der Deckengemälde und Neufassung der Raumschale durch ARGE N. R.&S.¹¹⁷ – Bis auf wenige Risse, teilweise nachgedunkelte Retuschen, starke Fleckenbildung sowie eine kreisförmige Verfärbung¹¹⁸ am linken Bildrand guter Erhaltungszustand.

BESCHREIBUNG

A GLORIE DES HL. NIKOLAUS

Die Decke des Hauptraumes ist der Glorie des Kirchenpatrons gewidmet. Das längsovale Fresko ist über dem Ostrahmen einansichtig aufgebaut.

In einem weiten, hellen Wolkenhimmel nimmt der hl. Nikolaus, auf einer Wolkenbank thronend, mit fürbittend ausgebreiteten Armen und erhobenem Antlitz die zentrale Position ein. Er ist als Bischof von Myra in pontifikaler Kleidung dargestellt und trägt ein goldockerfarbenes Bischofsornat. Den Patronatsheiligen flankieren zwei himmlische Diener. Von Osten folgen weitere Engel und Putten der Hauptgruppe nach. Der über dem östlichen Bildrand schwebende Engel präsentiert das Attribut des Heiligen, die drei goldenen Kugeln auf einem geöffneten Buch, während ein Putto Bischofsstab und Mitra hält. Über dem Haupt des hl. Nikolaus erscheint die Heilige Dreifaltigkeit. Christus sitzt zur Rechten Gottes und umfasst das Kreuz, Gottvater stützt das Zepter auf die Weltkugel. Darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Zahlreiche huldigende und verehrende Engel und Putten mit bauschigen Gewanddraperien erweitern die Himmelsglorie.

Der Himmelsraum wird von einer Ocker-Braun-Tonigkeit beherrscht, mit Ausnahme der seitlichen hellblauen Himmelsöffnungen. Farbakzente in gedämpften, kühlen Farben an den Gewanddraperien in Rot, Grün, Blau und Violett an den Engeln sowie in Weiß-Goldgelb an der Heiligenfigur. Das von links oben einfallende Licht lässt den hl. Nikolaus im hellsten Licht erstrahlen. Dunkle, verschattete Wolkenformationen am unteren und oberen Rand bilden einen inneren Rahmen.

B1–3 PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

In den Chormedaillons sind die drei christlichen Tugenden bei ähnlicher Bildkomposition dargestellt. Auf Wolken präsentiert jeweils ein Putto das Attribut, in Begleitung von einem geflügelten Puttenköpfchen. Farblich dominieren in dem von lichtem Ocker bis Dunkelbraun abgeschattierten Gewölk die Drapierungen in gedämpftem Rot, Grün und kühlem Blau.

¹¹³ „Reinigen und Ausbessern der Plafondbilder“ (ABA, Pf 119, Karton 2, Fach I fasc. 17).

¹¹⁴ Vgl. BLfD, Objektakt Wiedergeltingen St. Nikolaus, Gutachten von Prof. Al. Müller an das kath. Pfarramt Wiedergeltingen, vom 11.7.1921.

¹¹⁵ Die Arbeiten umfassten eine Reinigung und Beseitigung späterer Übermalungen, Ergänzung eines früher abgefallenen Teiles, Isolieren der Wasserränder oder Stockflecken sowie das „Aufschrauben und Befestigen der Deckenbilder“ (ABA, Pf 119, Karton 2, Fach X fasc. 6).

¹¹⁶ Vgl. BLfD, Objektakt Wiedergeltingen St. Nikolaus, Schreiben von Pfarrer Anton Klotz an das BLfD vom 20.03.1947 sowie vom 21.04.1947.

¹¹⁷ Das Hauptfresko wies zahlreiche Schäden auf und befand sich in höchst gefährdetem Zustand. Ein Teil am südwestlichen Bildrand, Engel rechts oberhalb von Nikolaus, stürzte ab.

¹¹⁸ Der dunkle, kreisförmige Schatten oberhalb der Putten am nordwestlichen Bildrand ist auf einer historischen Fotografie (ABA, Pf 119) als Draperie abgebildet.

B1 CARITAS – ALLEGORIE DER LIEBE

Putto mit brennendem Herzen und roter Draperie. – Putto auf einer Wolke knieend, die Linke vor die Brust geführt und in der rechten Hand ein flammendes Herz nach oben haltend. Rote Drapierung, von hellrosa bis dunkelviolett abgeschattiert.

B2 SPES – ALLEGORIE DER HOFFNUNG

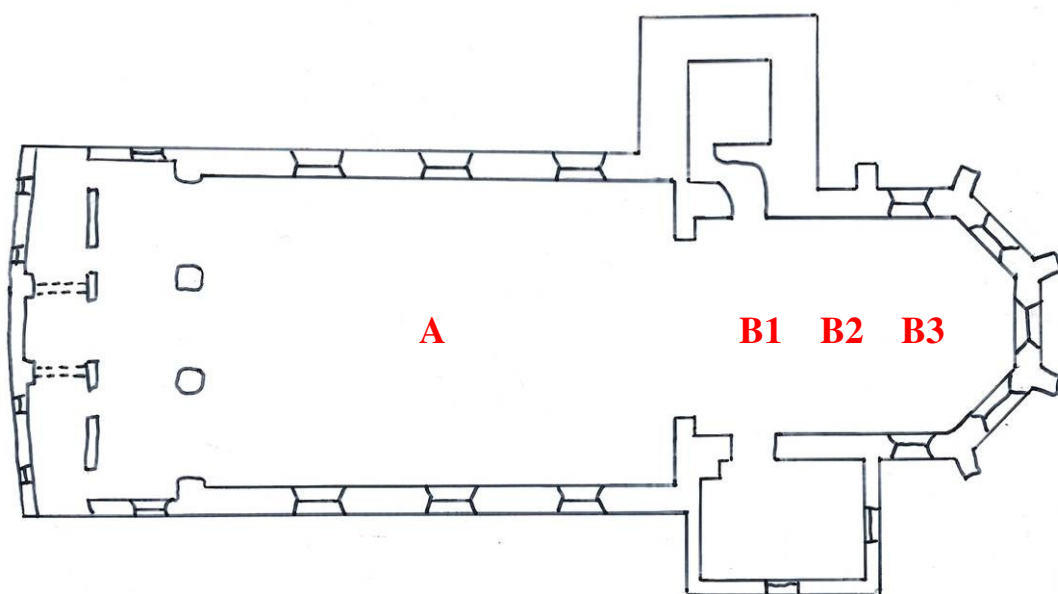
Putto mit Anker und grüner Draperie. – Putto mit dem Symbol des Ankers in der linken Hand auf einer Wolke sitzend. Der nach oben weisenden Rechten folgt sein Blick. Stoffdraperie in gedämpftem, kühlem Blaugrün.

B3 FIDES – ALLEGORIE DES GLAUBENS

Putto mit Kreuz, Hostienkelch und Heiliger Schrift sowie blauer Draperie. – Schwebender Putto mit dem eucharistischen Kelch in der Rechten sowie dem Kreuz über der rechten Schulter. Ein geflügeltes Puttenköpfchen dient als Stütze für das Evangeliumbuch. Flatternde Draperie in kühlem Blau.

QUELLEN: ABA, Pfarrarchiv Wiedergeltingen (Pf 119). – BLfD, Objektakt Wiedergeltingen St. Nikolaus.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 206 f.; Bd. 2, S. 81, 195 (keine Erwähnung Hubers). – STEICHELE 1864, S. 411. – HOPP 1893, Bd. 1, S. 101 (keine Erwähnung Hubers). – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 84. – DEHIO 1908, S. 556. – EURINGER 1910–16, S. XXXII. – HAUGG 1923 (Nr. 20). – HÄMMERLE 1925, S. 128. – ZOEPFL 1934–39, S. 353. – HUBER 1937. – DEHIO 1954, S. 154. – STRIEBEL, JOSEF: *Dem Obervogtamt Wiedergeltingen unterstellte Dörfer der Prämonstratenserpropstei Steingaden*, in: *Der Landkreis Mindelheim in Vergangenheit und Gegenwart*, Mindelheim 1968, S. 209 ff. (keine Erwähnung Hubers). – VOGEL, RUDOLF: *Mindelheim*, München 1970 (Historischer Atlas von Bayern, Schwaben I,7), S. 63–67 (keine Erwähnung Hubers). – HABIG 1971, S. 152. – HABEL 1971, S. 520. – BAYER 1987, S. 1281. – DEHIO 1989, S. 1088. – SCHARRER 1991, S. 50. – NESTLER 1994, S. 129. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.

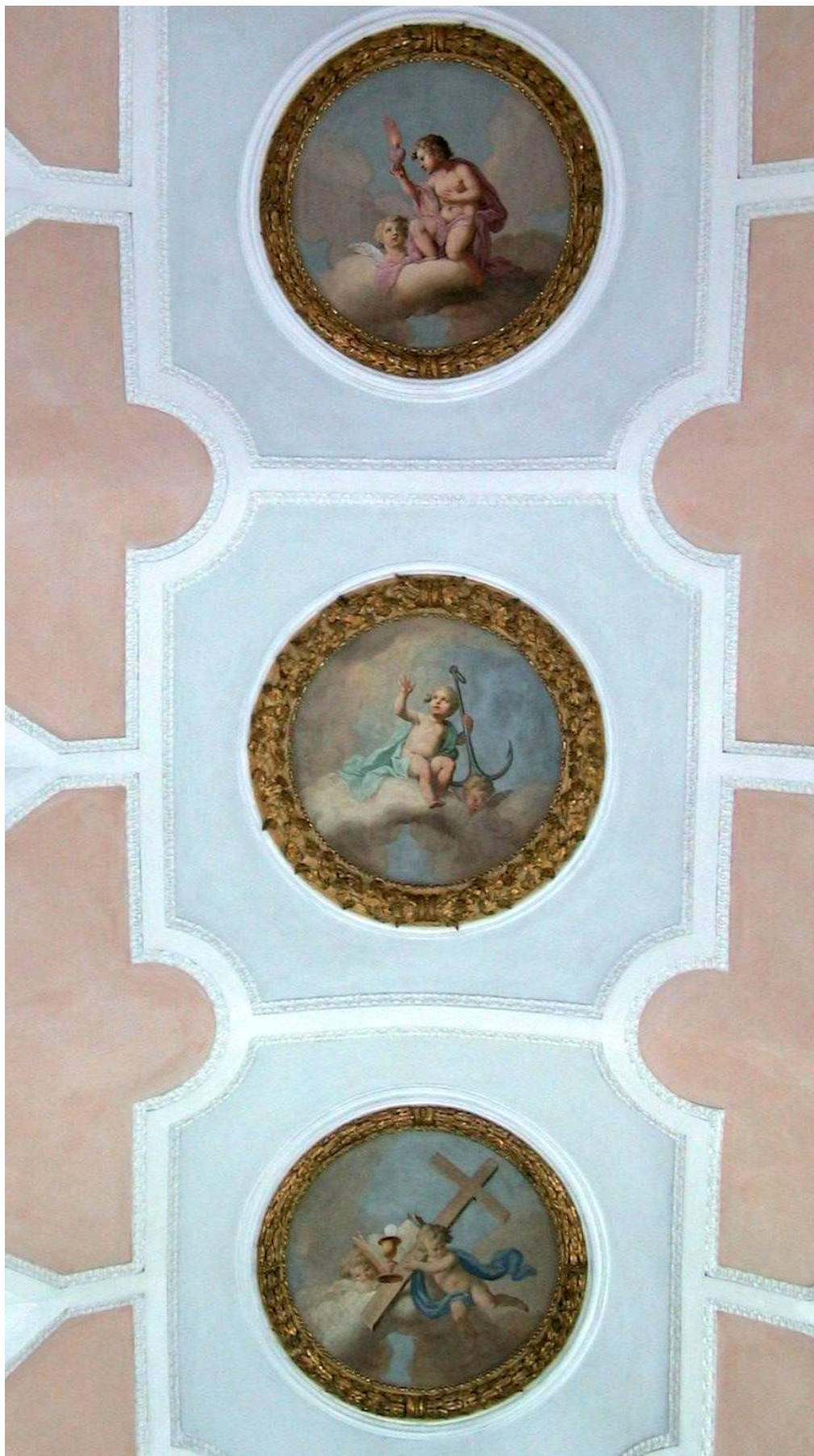


WIEDERGELTINGEN, ST. NIKOLAUS – GRUNDRISS

F XVI WIEDERGELTINGEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. NIKOLAUS – BILDTAFELN



A GLORIE DES HL. NIKOLAUS



B1-3 PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN



B1 CARITAS – ALLEGORIE DER LIEBE



B2 SPES – ALLEGORIE DER HOFFNUNG



B3 FIDES – ALLEGORIE DES GLAUBENS

F XVII Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Kath. Pfarrkirche, Stadt Augsburg, Diözese Augsburg. Seit 1172 lag das Patronats- und Präsentationsrecht beim adeligen Damenstift St. Stephan in Augsburg, 1226 wurde die Pfarrkirche dorthin inkorporiert. Die weltliche Grundherrschaft über den Ort gelangte 1629 an die Fugger in Wellenburg.

PATROZINIUM: St. Remigius

BAUWERK: Die drei unteren Turmgeschosse stammen aus dem 13./ 14. Jh., der Chor und die Turmobergeschosse wohl aus der ersten Hälfte des 16. Jh. 1692–95 Neubau des Langhauses mit Neugestaltung des Chores und Turmerhöhung, unter der Leitung des Günzburger Baumeisters Valerian Brenner (1652–1715). Knapp hundert Jahre später stand ein weiterer Umbau an, da die alte Kirche baufällig, ruinös und zu klein geworden war. Nachdem für diese Reparaturmaßnahme bereits 1783 der hochstiftische Baumeister Johann Martin Pentenrieder und der herrschaftliche Maurermeister Johann Miller aus Gessertshausen Überschlüsse eingereicht hatten, legte 1787 der Augsburger Hofbaumeister Johann Stephan Gelb einen Überschlag vor. 1789–92 Durchführung einer klassizistischen Umgestaltung des Langhauses: Einzug einer neuen Flachdecke, Ausrundung nach Osten, Verdoppelung der Empore, Erneuerung des Dachstuhls und des Vorzeichens sowie komplette Neuausstattung mit Fresken von Huber. – Einschiffiger, vierachsiger Saalbau über längsrechteckigem Grundriss mit ausgerundeten Ostecken, Flachdecke über Kehle und Doppelempore im Westen.¹¹⁹ Wandgliederung durch hohe Rundbogenfenster, in der Westachse zwei kleine quadratische Fenster. Ein korbbogiger Chorbogen führt vom Langhaus zum Chor über, der um eine Stufe erhöht ist. Eingezogener Chor zu einem Joch mit 5/8-Schluss und spätgotischem Netzgewölbe mit tiefen Stichkappen. Rundbogenfenster in den Schrägseiten und im östlichen Joch nach Norden. Im nördlichen Chorwinkel Kirchturm, im südlichen Sakristieinbau.¹²⁰

AUFTRAGGEBER: Der Akademiedirektor Huber quittierte dem Grafen Fugger-Babenhausen in Wellenburg am 25. November 1790 den Erhalt von 440 fl.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Das mittlere Bildfeld mit der Allegorie der Liebe (B) ist bezeichnet und datiert: „J A H (ligiert) über P.(in)xit) 1791.“

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, B, C Flachdecke; D Scheitel des spätgotischen Netzgewölbes; HA Chor, Ostwand; SA Langhaus, ausgerundete Ostecken

Rahmen: A, B, C gemalter Stuckprofilrahmen mit Laubwerk; A, C querrechteckig mit eingezogenen Ecken, B queroval; D hochovaler Profilrahmen in Stuckimitationsmalerei in Form eines Lorbeerstabes, mit Band umwunden

Technik: Fresko; A, B, C, D polychrom; HA, SA polychrom mit illusionistischer Architekturmalerei

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1862 Reinigung der Deckenbilder; 1888/89 Reinigung der verschmutzten Deckenbilder¹²¹ sowie ornamentreiche Neufassung der

¹¹⁹ Das Langhaus ist 9,5 m breit, 16 m lang, dagegen der Chor 6,7 m breit und 9 m lang.

¹²⁰ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 55 f. – DEHIO 1989, S. 177. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 216.

¹²¹ Vgl. FISCHER 2002/03, S. 26.

Raumschale von Andreas Merkle, Hammel;¹²² 1933/34 Innenrestaurierung durch Fa. Haugg, Ottobeuren;¹²³ 1959 Innenrestaurierung;¹²⁴ 1985–89 Restaurierung der Fresken durch Severin Walter.¹²⁵ – Bis auf Risse und nachgedunkelte, verfärbte Retuschen augenscheinlich guter Zustand der Deckenbilder. In A mittig verlaufender Riss.

BESCHREIBUNG

Die Bildkomposition der drei Langhausfresken (A, B, C) ist sehr ähnlich. Jede der drei christlichen Tugenden ist als weibliche Figur auf einer Wolkenbank wiedergegeben, eine lichte Himmelsglorie jeweils angedeutet. Puttopaare präsentieren die Attribute oder spielen mit den Gewanddraperien.

Farblich dominieren in den grau-violetten bis ocker-bräunlich abgeschattierten Wolken mit hellblauen bis gräulich-violetten Himmelsdurchblicken die Gewanddrapierungen der Tugenden und Putten in Grün, Blau, Rot, Ockergelb und Violett. Die beiden äußeren Bildfelder (A, C) haben eine querrrechteckige, dagegen das mittlere (B) eine querovale Rahmenform. Fresko A über der Orgelempore ist mit wechselnder Blickrichtung, gegen Westen, zu betrachten. In der Reihenfolge von West nach Ost:

A SPES – ALLEGORIE DER HOFFNUNG

Die Allegorie der Hoffnung in querrrechteckigem Format befindet sich über der Orgelempore und ist über der westlichen Schmalseite aufgebaut.

Spes erscheint als junge Frau im Bildzentrum. Sie sitzt auf Wolken dem Betrachter zugewandt, den Kopf über die rechte Schulter gedreht, mit ausgebreiteten, erhobenen Armen. Rechts zu ihren Füßen sitzt ein mit dem Anker spielender Putto, während links zwei weitere Putten in flatternden Draperien mit einem Vögelchen im Käfig spielen. Spes trägt ein zart violett-hellgraus Kleid, über ihrem Schoß liegt in der grünen Symbolfarbe der Hoffnung eine bauschige Stoffdraperie. An den Putten links eine gefaltete Draperie in Rot sowie Tücher in Blau und Zartviolett auf der rechten Seite.

Über dem Haupt der Frauengestalt öffnet sich der Wolkenhimmel mit Durchblick auf ein zartes Himmelsblau, die Geste der erhobenen Arme begleitend und diese hervorhebend.

B CARITAS – ALLEGORIE DER LIEBE

Im Bildmittelpunkt des mittleren, querovalen Bildfeldes sitzt Caritas auf einer aufgeblähten Wolkenbank dem Betrachter zugewandt. Ihre rechte Hand hat sie vor die Brust geführt, während sie in ihrer Linken ein flammendes Herz nach oben hält. Diesem Gott zugewandten, brennenden Herzen folgt ihr erhobenes Antlitz. Die Gestalt der Liebe trägt ein weißes, gegürtetes Gewand. Zudem ist sie in einen in der Symbolfarbe der Liebe in hell- und dunkelrot schattierten, weiten Umhang gehüllt. Zu ihrer Linken ordnet ein Putto die üppige Stoffdraperie, zur Rechten ist ein Puttenpaar mit

¹²² Hierbei wurde die gemalte Wanddekoration übertüncht und durch ein Tapetenmuster ersetzt. Zudem wurden um die Deckenbilder zusätzliche Medaillons gemalt.

¹²³ Beseitigung der 1888 eingebrachten Formelemente und Rückführung des Raumes durch Freilegungen auf die Fassung Hubers. Auch die gemalten Altäre wurden nach Entfernung der plastischen Seitenaltaraufbauten wiederhergestellt.

¹²⁴ Weiterführung der Freilegung durch Severin Walter und Hinzufügung von vier Ovalmedaillons im Langhaus.

¹²⁵ Die Maßnahmen umfassten Reinigen der Deckenbilder, Schließen von Rissen, Retuschieren, Freilegung der Rahmen der Deckenbilder u. a., Reinigung der Altarbilder sowie Entfernung der 1959 hinzugefügten sechs Ovalmedaillons mit den vier Kirchenvätern und Sprüchen. Diese Medaillons sind noch im Inventarband von 1970 erwähnt (vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 56).

flammendem Herzen und Brennglas dargestellt. An den Putten flatternde Stoffbahnen in Grün, Kornblumenblau und Dunkelgelb.

Der ovalen Rahmenform folgend erscheint Caritas vor einer ovalförmigen, zart hellblauen Wolkenlichtung. Die von links unten aufsteigende dunkle Wolkensäule wirkt im Kontrast zur weißen Wolkenbank raumbildend und erzeugt eine gewisse Tiefenillusion.

C FIDES-ECCLESIA – ALLEGORIE DES GLAUBENS

Die Allegorie des Glaubens ist in ehrwürdiger Gestalt mit dem Symbol des Kreuzes, dem eucharistischen Kelch und dem Evangeliumbuch, von munteren Engelsgestalten begleitet, über dem Chorbogen dargestellt.

Fides-Ecclesia sitzt im Zentrum des Bildes auf einem Wolkenthron frontal zum Betrachter. Über einem weißen, violett changierenden Untergewand trägt sie eine goldgesäumte, gegürtete Tunika. Ihr Haupt ist mit einem Schleier bedeckt. Der in der Symbolfarbe der Treue und des Glaubens gefärbte, kornblumenblaue Umhang schmiegt sich um ihren Körper. Mit ihrer Linken umfasst sie das große Kreuz, zwei schwebende Putten helfen den Kreuzstamm tragen und halten. Zu ihren Füßen präsentiert ein dritter Putto den Hostienkelch und das Evangeliumbuch.

Das Gewölk schimmert in bräunlichen und zartgrauen Abstufungen und gibt in Ausschnitten den zartblauen Himmelsgrund frei. Nur das Haupt der Fides-Ecclesia und im Besonderen das Kreuz werden von einer Himmelsöffnung hinterfangen. An den die Putten umflatternden Draperien gedämpfte Akzente in Violett, Honigorange und kühlem Rot.

D ANBETUNG DES APOKALYPTISCHEN LAMMES

Das große Ovalbild am Chordeckenscheitel zeigt die Verehrung des Lammes durch Engel. Die einansichtige, hochovale Komposition ist über der Ostseite aufgebaut.

Im Mittelpunkt der reinen Wolken-Himmels-Szenerie erscheint das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln (Apoc 5,1 u. 6), gesäumt von anbetenden, huldigenden Putten. Rechts unterhalb des apokalyptischen Lammes kniet ein Engel mit weiten Flügelschwingen auf einer Wolkensäule. Sein Haupt in Anbetung gesenkt, schwenkt er in der Linken das Weihrauchfass, während er in der rechten Hand das Schiffchen hält. Über einem zartgrünen-gelblichen Unterwand trägt er einen weiten, violetten Umhang. Der dichte Wolkengrund öffnet sich über dem Lamm in einer zartblauen, von Putten gesäumten Wolkenglorie. Dichtes, zart roséfarben bis bräunlich changierendes Gewölk mit geringen Durchblicken auf zartblauen Himmel schließt die Himmelsöffnung nach hinten ab. Die flatternden Tuchdraperien der Putten bilden in den Buntfarben Türkisgrün, Blau, Honigorange und Violett Farbakzente.

ILLUSIONISTISCH GEMALTE ALTARAUFBAUTEN

Die illusionistisch gemalten Altaraufbauten mit Altarbildern (Hochaltar und zwei Seitenaltäre) täuschen in Graumalerei steinerne Altaraufbauten vor.

HA HOCHALTAR – CHRISTUS AM KREUZ

Der freskierte Hochaltar an der Chor-Ostwand ist seit 1828 durch einen Barockaltar aus der Johann-Nepomuk-Kapelle des Augsburger Domes (1740) verstellt. Das 1950 entdeckte Altarbild an der Kryptawand¹²⁶ wurde bei den Restaurierungsarbeiten 1989 fotografisch dokumentiert.

¹²⁶ Vgl. BLfD, Objektakt Bergheim St. Remigius, Schreiben vom Landratsamt Augsburg an das Bayer. Landesamt für Denkmalpflege vom 09.08.1950. – Siehe Abbildung des Hochaltars bei KUHN 1990, S. 50.

Jesus hängt mit ausgestreckten Armen am Kreuzbalken, frontal zum Betrachter. Sein Haupt gegen die rechte Schulter geneigt, liegt ein friedlicher Ausdruck auf seinem Antlitz. Am rechten Rippenbogen klafft die Seitenwunde, seine Beine sind übereinander verschränkt festgenagelt. Muskeln und Sehnen modellieren ein feines Körperrelief. Das weiße, seinen Schoß verhüllende Lendentuch weht seitlich rechts im Wind. Über dem kurzen Kopfbalken hängt eine flatternde Schriftrolle mit der Aufschrift „INRI“. Rechts unterhalb des Kreuzes stehen Maria und Johannes eng nebeneinander. Maria in rotem Untergewand und blauem Umhang blickt voller Verzweiflung und Hilflosigkeit zu ihrem Sohn. Halb verdeckt hinter ihr steht Johannes, in grünem Unterkleid und rotem Umhang, ebenfalls betrübt und fassungslos zu Jesus aufblickend. Am tiefen Horizont erscheint am rechten Bildrand eine orientalische Stadtsilhouette mit Palmen vor einer Hügelkette. Darüber liegt ein gelblicher Himmel, der sich am oberen Bildrand in ein graustichiges Blau aufklärt.

SEITENALTÄRE

Im Zuge der 1933/34 durchgeführten Innenrestaurierung wurden die 1830 aufgestellten Seitenaltaraufbauten entfernt und die freskierten Altäre wiederhergestellt.

Die abgerundeten, östlichen Langhausecken sind die Träger der klassizistischen, ädikulaartigen Seitenaltaraufbauten. Ihre schlichten Unterbauten sind aus Holz gefertigt. Die Aufbauten mit Predella, Retabel und Altarblatt sowie Podest über Altargebälk bestehen aus freskaler Illusionsmalerei in einer hellgrauen Steinfarbenfassung, zur Vortäuschung von hellem Steinmaterial.

Die Predella ist mit einer rechteckigen Felderung besetzt, von pilasterartigen Elementen mit zopfbandverziertem Schaft und Rosettenkapitellen gerahmt sowie durch ein Profilgesims nach oben abgeschlossen. Darauf erhebt sich der leicht eingezogene, hochrechteckige Aufbau mit zentralem Altarblatt in einem eierstabverzierten Rahmen. Die äußeren Seitenkanten des Retabels rollen sich unterhalb des Gebälks zu eckigen Voluten ein. Darüber sitzen Rosetten mit zopffriesverzierten Gebälkstücken, welchen im Mittelstück ein Ornamentschild vorgeblendet ist, dessen Dekorelemente an stilisierte Lambrequins erinnern. Den oberen Abschluss bildet ein profiliertes Gebälk, auf dem anstelle eines Auszugs ein flaches Podest aufsitzt, worauf die Heiligenattribute platziert sind.

LINKER SEITENALTAR – HL. REMIGIUS

Darstellung des hl. Remigius¹²⁷ sowie seiner Attribute Mitra, Stola, Pectorale, Kreuz, Bischofsstab und Buch auf dem Auszug.

Die Figur des hl. Remigius dominiert den Bildausschnitt. Im Hintergrund ist ein Kirchenraum – durch Fliesenboden, überschnittene Säule auf hohem Sockel am linken Bildrand sowie einen rot verhüllten Altartisch gegenüber – angedeutet. Die Kleidung weist auf seine Eigenschaft als Bischof hin. Über der Dalmatik trägt er eine Stola sowie ein mit einer Goldborte gesäumtes Pluviale, welches auf der Brust durch eine steinbesetzte Schließe zusammengehalten wird. Der Heilige steht mit nach oben gewandtem Blick leicht vom Betrachter abgewandt. Die Rechte liegt auf der Brust, seine linke Hand hält er ergeben geöffnet. In seiner Körperhaltung ist er auf die von rechts oben sich nähernde Taube gerichtet. Diese bringt in ihrem Schnabel ein Ölgefäß herbei. Zu seinen Füßen sitzt auf einer Steintreppe ein Putto.

Die gedämpfte Farbigkeit ist von einer kühlen Leichtigkeit. Gedämpfte Farbakzente in gelblichem Grün mit Goldocker am Mantel und Stola des Heiligen sowie Puttodraperie in kühlen Blau, begleitet von Dunkelrot am Altartuch. Das in den Raum

¹²⁷ Im Jahre 1831 wurde der Patron der Kirche in einen hl. Ulrich verwandelt, da sein Bild auf dem Choralter war (vgl. GRIMM 1856, S. 482. – FISCHER 2002/03, S. 2, 44).

hereindringende Gewölke in rötlichem Graubraun löst sich hinter der Taube in ein strahlendes Weiß auf.

RECHTER SEITENALTAR – HL. SEBASTIAN

Darstellung des hl. Sebastian sowie seiner Attribute Helm mit Federbusch, Schwert, Bogen, Köcher mit Pfeilen, Lanze und Schild im Auszug.

Der Heilige steht an einem Baumstamm, seinen rechten Arm über Kopf, den linken herabhängend an Äste des Stammes gebunden. Sein Körper ist von mehreren Pfeilen durchbohrt und bis auf ein weißes Lendentuch völlig unbedeckt. Sebastian hält sein schmerzverzerrtes Antlitz nach oben gerichtet. Zu seinen Füßen kniet am unteren linken Bildrand ein Putto, zum Heiligen aufblickend.

Im Gegensatz zum hellen Inkarnat Sebastians ist das des Engelchens rötlich. Dieser Farbeindruck wird durch die leuchtend rote Draperie, die den Putto umhüllt, unterstützt. Der Bildvordergrund besteht aus grünem Grasgrund, den Hintergrund nimmt ein grauer Himmel ein, den Übergang bestimmt Laub- und Blätterwerk.

„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“¹²⁸ – ILLUSIONISTISCHE ARCHITEKTURMALEREI

Der gesamte Kirchenraum wird von einer architektonisch gliedernden Quadraturmalerei geprägt. Die völlig ungegliederten Wand- und Deckenflächen werden nur durch die Fenster unterbrochen. Sämtliche Architekturgliederungen sind in illusionistischer Architekturmalerei ausgeführt. Diese ist zentralperspektivisch angelegt, der Betrachterstandpunkt liegt im Zentrum des Langhauses. Die Wandflächen sind in hellem, kühlem Blaugrün, die Deckenflächen in zartem gelblichen Weiß gehalten, die sehr plastisch wirkende Stuckmalerei dagegen in schattierten Abstufungen von Braungrau.

Von den hellgrün getönten Wandflächen heben sich an den Fensteröffnungen vorgetäuschte Stuckprofilierungen in Grau-Weiß ab. Die der Fensterform folgenden, profilierten Fensterumrahmungen fußen auf einem mit Guttæ verzierten Gesims und sind am Bogenansatz mit stilisierten Kapitellen belegt. Zwischen den Fensteröffnungen am Kehlenansatz sind profilierte Gesimselemente mit Würfelfries, gedrechseltem Dekorstab und stilisierten Konsolen auf Guttæ angeordnet. Darauf ruhen die rautenbandverzierten Gurtbögen, die vom zartgelben Deckenfeld mit grünen Stuckbändern und Perlstabzierleisten abgesetzt sind. Mittels der vier Gurtbögen ergibt sich eine Jochgliederung der Langhausdecke. Innerhalb dieser gleich großen Deckenfelder sind die Bilderrahmen von zartgrünen Stuckbändern umrandet.

Am Chorbogen wird ein Stuckprofil auf einem Kämpfergesims vorgetäuscht, die Bogenleibung ist mit einem Zopfband und einem Kreisornament im Scheitel verziert. Über der Profilierung liegt eine flache, querrrechteckige Kartusche mit der Jahreszahl MDCCXC (1790). Im Chorraum geohrte Profilrahmen mit Diamantquadern auf Sohlbänken um die Oratoriumsöffnungen sowie darüber Oculi-Scheinfenster, die ebenfalls mit Profilen und Diamantquadern umrandet sind.

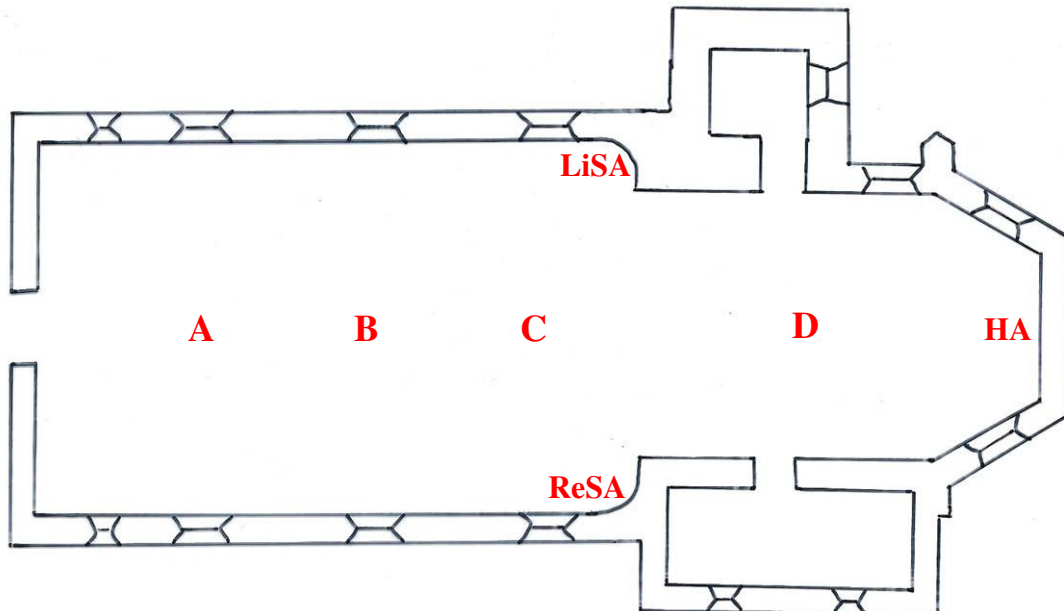
IKONOGRAPHIE: Hl. Remigius, um 436 bei Laon geboren, bestieg mit 22 Jahren den Bischofsstuhl in Reims. Regmigius führte an Weihnachten 496 den Frankenkönig Chlodwig und seine Edlen zur Taufe. Die Legende fügt dem hinzu, eine weiße Taube habe dem Bischof das gläserne Gefäß mit dem hl. Chrisam im Schnabel gebracht. Diese Ampulle wurde über Jahrhunderte in der berühmten Abtei St. Remigius zu Reims aufbewahrt und bei der Krönung der französischen Könige benutzt, bis sie in der

¹²⁸ Pfarrarchiv Bergheim, Karton 20/202, Blaue Mappe, Quittung Hubers vom 25. November 1790.

französischen Revolution zerschlagen wurde. Remigius gründete die Diözesen Arras, Laon, Therouanne und Tournai-Cambrai und verstarb am 13. Januar 533 oder 535.

QUELLEN: Bergheim, Pfarrarchiv: Bestand Bau Rechnung 1789–1792; Inventarliste und Baudokumentation. Kath. Pfarrkirche Sankt Remigius in Bergheim (Dekanat Augsburg Süd/ Stadt Augsburg), verfasst von Undine Fischer, Haldenwang 2002/03. – BLfD, Objektakt Bergheim St. Remigius.

LITERATUR: BRAUN 1823, Bd. 1, S. 24 f. (keine Erwähnung Hubers). – GRIMM 1856, S. 482 (Verwechslung mit P. Huber). – HOPP 1893, Bd. 1, S. 34 (keine Erwähnung Hubers). – EURINGER 1903, Bd. 1, S. 56; Bd. 2, S. 688. – DEHIO 1908, S. 60. – EURINGER 1910–16, S. 51. – FEULNER 1916/17, S. 74. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – DEHIO 1954, S. 31. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 535. – NEU/ OTTEN 1970, S. 17, 56 f. – HABIG 1971, S. 153. – SCHEIDLER 1980, S. 100. – RUMMEL 1984, S. 151 (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 14. – BAER/ BELLOT/ FALK 1985, S. 748 f. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 349, 372. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1989, S. 177 f. – KUHN 1990 mit Abb. des Hochaltars, Christus am Kreuz, S. 50. – SPRANDEL 1994, S. 178, 183. – NESTLER 1994, S. 129. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 216, 398 mit Abb. S. 217. – VOLLMAR 1998, S. 244. – GABOR 2000, S. 343–346, 488 (keine Erwähnung Hubers). – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 38. – MENATH-BROSCH 2012.



BERGHEIM, ST. REMIGIUS – GRUNDRISS

F XVII

BERGHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. REMIGIUS – BILDTAFELN



A SPES – ALLEGORIE DER HOFFNUNG



B CARITAS – ALLEGORIE DER LIEBE



C FIDES-ECCLESIA – ALLEGORIE DES GLAUBENS



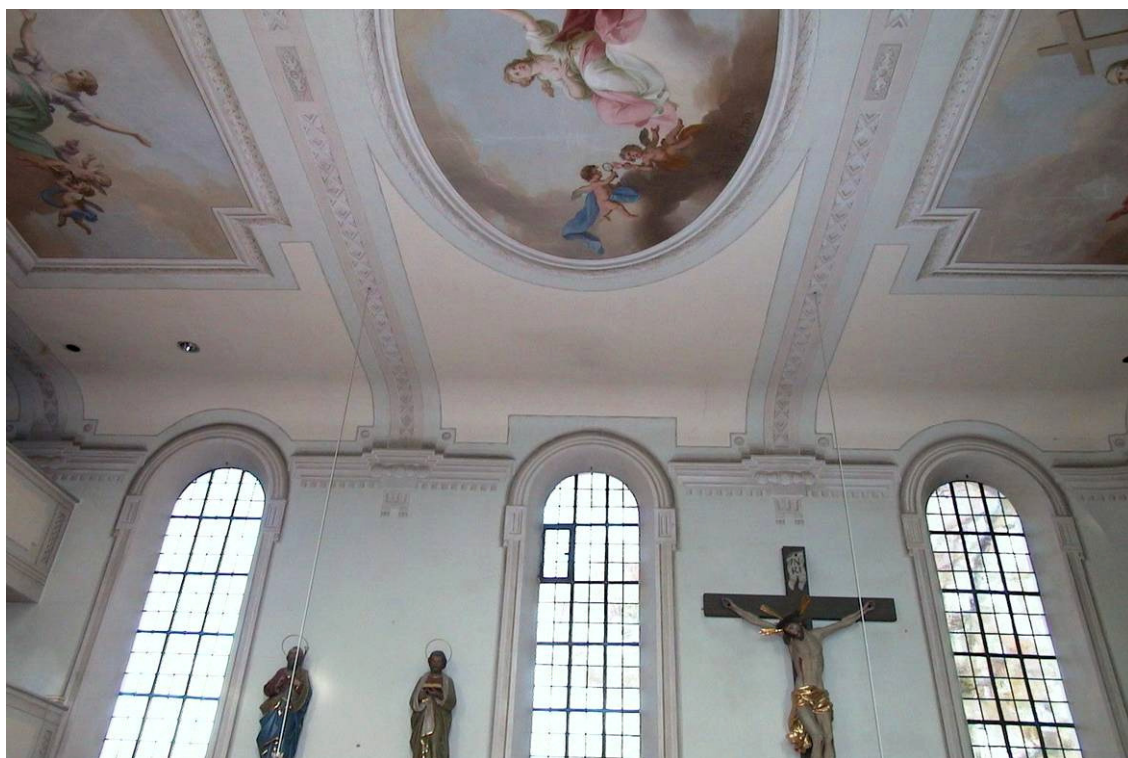
D ANBETUNG DES APOKALYPTISCHEN LAMMES



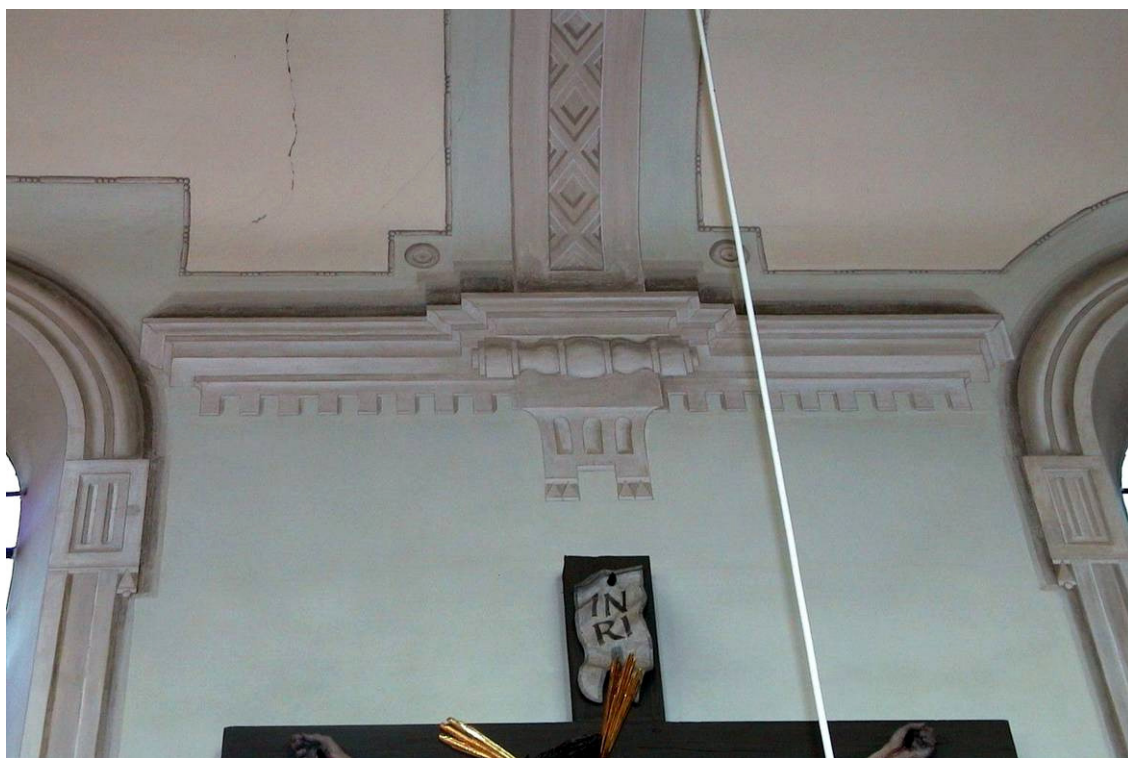
LINKER SEITENALTAR – HL. REMIGIUS



RECHTER SEITENALTAR – HL. SEBASTIAN



„GEMALTE *QUADRATOR* UND *STUCCATOR* ARBEIT“, NORDWAND



„GEMALTE *QUADRATOR* UND *STUCCATOR* ARBEIT“, NORDWAND, DETAIL

F XVIII Täfertingen, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Kath. Pfarrkirche, Stadt Neusäß, Lkr. Augsburg, Diözese Augsburg. Seit 1304 war der Kirchensatz im Besitz des Domkapitels, die Pfarrei wurde 1318 dorthin inkorporiert. 1685 gelangte das Patronatsrecht an das Augsburger Heilig-Geist-Spital. 1769 Gründung der Bruderschaft „Jesus, Maria und Joseph“.

PATROZINIUM: Mariä Himmelfahrt

BAUWERK: Bei der Täfertinger Pfarrkirche handelt es sich um einen im Kern spätgotischen Bau. 1710 Erhöhung der Kirche mit Veränderung der Fenster sowie Neubau von Dachstuhl, Sakristei und Vorzeichen. 1720 Turmerhöhung, Stuckierung und teilweise Neuausstattung der Kirche. 1772 geplante Umgestaltung des Innenraumes, wofür der Spitalbaumeister Leonhard Christian Mayr und der Zimmermeisterr Johann Philipp Leibold sowie Andreas Holzapfel, Maurermeister aus Welden, und Bartholomäus Schnitzler, Zimmermeister aus Batzenhofen, Risse und Überschlüsse einreichten. Jedoch kam es nur zu einer Reparatur des Nötigsten, mit Stuckergängung durch Jakob Rauch. 1791 erfolgte schließlich die Erneuerung des Gewölbes, wohl unter Leitung des Hofmaurermeisters Johann Stephan Gelb, mit Ausmalung durch Huber. Um 1880/90 neue Altarausstattung. – Einschiffiges, dreiachsiges Langhaus mit segmentbogiger Flachtonne und Rundbogenfenstern. Die Langhausseitenwände sind durch zwei eiserne Zugstangen gesichert (2. Hälfte 19. Jh.). Im Westen Stichbogenportal und Doppelpore, nach Osten gedrückt rundbogiger Chorbogen auf stuckiertem Kämpfergesims. Daran anschließend ein eingezogener, dreiachsiger Chor mit dreiseitigem Schluss und segmentbogiger Flachtonne. Rundbogenfenster in den Schrägseiten und in der südöstlichen Achse. In der südlichen Mittelachse stichbogige Oratoriumsöffnung. Nordwestlich Zugang zum Turmuntergeschoss, nach Süden zur Sakristei mit Oratorium.¹²⁹

AUFTRAGGEBER: Über dem Chorbogen große Wappenkartusche mit den Wappen der Spitalpfleger Jakob Ulrich von Holzapfel und Philipp Georg Friedrich von Rauner

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Fresko A über dem östlichen Rahmen, in der Mitte bezeichnet: „J A H (ligiert) uber. P(inxit): 1791.“

ENTWURF: Zu Fresko A, Öl/Lwd., 52 x 41 cm, Donauwörth, Sammlungen des Cassianeums, siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Fresken ÖS-F XVIII.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, A1–4, B segmentbogige Flachtonne

Rahmen: A gemalter, ovaler Profilrahmen, mit äußerem Eichenlaubstab, in Goldocker; A1–4 gemalter, ovaler Stuckrahmen; B gemalter, querrrechteckiger Rahmen mit Eichenlaubstab und eingezogenen Ecken in Goldocker

Technik: Fresko; A, B polychrom; A1–4 Grisaille in Goldocker

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1917 Restaurierung;¹³⁰ 1941 Konservierung der Deckenbilder; 1968 Inneninstandsetzung; 1984 Restaurierung mit Reinigung,

¹²⁹ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 283 f. – DEHIO 1989, S. 979.

¹³⁰ „Die verbindende Dekorationsmalerei der Langhausdecke u. der Seitenwände (deren eingeritzte Konturen man noch sieht) ist zugestrichen u. durch eine neuere, schlechte Dekorationsmalerei ersetzt.

Risskittung, Retusche durch Hans Blöchl, Augsburg; 1995 Untersuchung der Putzhaftung an das Trägersystem durch Franz Kugelman, Kleinaitingen; 1997 Kostenschätzung zur Restaurierung der Deckenmalereien durch Franz Kugelman, Kleinaitingen. – Augenscheinlich guter Erhaltungszustand, im Bereich der Architekturmalereien teils großflächige Übermalungen und Ausbesserungen.

BESCHREIBUNG

A MARIÄ HIMMELFAHRT

Das einansichtige, ovale Fresko¹³¹ über dem Langhaus zeigt das Patrozinium der Kirche, die Himmelfahrt Mariens. Die Gottesmutter schwebt, von Engeln getragen, über dem Sarkophag, um welchen die Apostel gruppiert sind. Die Komposition ist zweizonig aufgebaut, oben die Himmelfahrt Mariens vor zart bewölktem Himmel, unten der von Aposteln umstandene leere Sarkophag.

Über der östlichen Schmalseite sind auf treppenförmig gestuftem, seitlich ansteigendem Terrain die zwölf Apostel um das leere Grab im Bildmittelgrund versammelt. Aus dem geöffneten Sarkophag zieht einer von ihnen das Leichentuch heraus. Die anderen Apostel agieren, vom Wunder ergriffen, in lebhafter Gestik.

Maria ist in der Verückung mit ausgebreiteten Armen und aufwärts gerichtetem Blick, in stehender Haltung emporschwebend, von Engeln auf Wolken getragen, dargestellt. Ein Engel zu ihren Füßen schwenkt das Weihrauchfass. Ihre englischen Begleiter haben weite Flügelschwingen und bauschige Draperien. Die Bewegung nach oben verbildlichen die wallenden, flatternden Tuchdraperien sowie das dramatisch aufgebauchte Gewölk. In Verlängerung der nach obenweisenden Rechten der Gottesmutter schwebt ein Engel-Puttopaar vor dunklen Wolken am Bildrand.

Die Himmelfahrtsgruppe ist in helle, pastellartige Farbigkeit getaucht, dagegen sind die Apostelgewänder Träger kühler, gedämpfter Buntfarben, wie Blau, Rot, Grün, Gelb und Violett. Das Gewölk ist von Ocker-Braun zu Grau-Violett abgeschattiert.

A1–4 VIER KIRCHENVÄTER

Darstellungen der vier Kirchenväter in Ovalmedaillons in goldocker-brauntoniger Grisallemalerei. Das Goldocker ist von lichtem Ocker bis zu rötlichem Dunkelbraun abgeschattiert. Kirchenväter als Halbfiguren hinter über Eck ins Bild gestellten Tischen.

- A1 Ambrosius im nordöstlichen Medaillon als Bischof mit Pontifikalgewand und Bischofsstab, zu seiner Rechten der Bienenkorb
- A2 Augustinus nordwestlich in pontifikaler Kleidung mit Bischofsstab und Mitra sowie brennendem Herzen
- A3 Hieronymus im südöstlichen Medaillon als büßender Einsiedler, Kopf und rechter Arm der vom Himmel dröhnenden Trompete zugewandt
- A4 Gregor d. Gr. südwestlich als Papst mit Tiara und Kreuzstab, schreibend am Pult sitzend, das Antlitz der Taube der Inspiration zugewandt

Das Langhausgemälde hat mehrere Längssprünge (wohl von dem Lattengewölbe herrührend) u. wurde dem Anschein nach einmal mit Ölfirnis eingelassen u. in einigen Teilen übermalt. (...) Die Hauptsache wäre, die schöne alte Dekoration an den Decken u. Wänden blozulegen u. wiederherzustellen, u. an den beiden flachen Emporenbrüstungen fortzusetzen. (...) Die Deckengemälde bedürfen der Reinigung, des Abnehmens der Übermalungen u. der dan notwendigen Ergänzungen.“ (BLfD, Objektakt Täfertingen Mariä Himmelfahrt, Gutachten von Prof. Alois Müller an das kath. Pfarramt vom 15.11.1916).

¹³¹ In einer Größe von 6,97 m x 8,24 m.

B HEILIGSTE DREIFALTIGKEIT

Im querrrechteckigen Bildfeld¹³² über dem Chorraum ist die Heiligste Dreifaltigkeit dargestellt. Die einansichtige Szene ist über dem östlichen Rahmen aufgebaut.

Die reine Himmel-Wolken-Szenerie wird von der Heiligsten Dreifaltigkeit beherrscht. Christus und Gottvater sitzen einander zugewandt und umarmend auf einem aufgetürmten Wolken thron. Christus sitzt zur Rechten Gottvaters, an seinem Körper sind deutlich die Wundmale zu erkennen. Gottvater hält in seiner Rechten das Zepter, während er seine Linke erhoben hält. Über beiden Häuptern schwebt die Taube des Heiligen Geistes; diese Dreiheit wird durch das gleichseitige Dreieck hinterfangen und zusammengeschlossen. Zur Linken Gottes erscheint die Weltkugel, Christus wird von dem Kreuz, das Zeichen des Sieges über den Tod, welches ein Putto stützt, überragt. Geflügelte Puttenköpfchen am oberen Bildrand.

Gedämpfte, kühle Farbgebung. Gräulich-Braun-Violette Grundtonigkeit mit Farbakord von Rot, Gelb und Grün an den Draperien. Der Wolkengrund ist von Weiß zu Grau und Braun-Violett abgeschattiert.

„DIE GANTZE KIRCHE VON OBEN BIS UNTEN MIT GUT UND SCHÖN GEMAHLTE STUCATOR ARBEIT“

Huber oblag die „gantze innere Verzierung“, die künstlerische Gestaltung des gesamten Kirchenraumes. Neben den Deckenbildern verzierte er die Wand- und Deckenflächen mit sehr plastisch erscheinenden Architekturmalereien. Diese konzentrieren sich vor allem auf die Gewölbeflächen, an den Wänden erscheint sie in zurückhaltender Form als Fensterumrahmung. Mit Ausnahme des Kämpfergebälks am Chorbogen ist die gesamte architektonische Gliederung des Kirchenraumes gemalt.

Die Bemalung mit architektonischen Elementen, verschiedenen Blüten- und Blattwerkornamenten sowie Goldbrokatimitationen in lichten Grau- und Goldtönen ist der figürlichen Deckenmalerei untergeordnet. In der farbigen Gestaltung ist ein kühles Blaugrün den Rücklagen an Decken und Wänden, Goldocker allen gliedernden Architekturelementen (wie Gurtbögen, Bilderrahmen) und bräunliches Weiß-Grau den Stuckrahmungen und -bänderungen, Gesims, Fensterumrandungen und Wappenmedaillon vor weißen Wandflächen vorbehalten. Die Architekturmalerei ist zentralperspektivisch angelegt, das illusionistische Moment durch Berücksichtigung der Licht- und Schattenverhältnisse verstärkt.

Von den weiß getünchten Wandflächen heben sich an den Fensteröffnungen profilierte Fensterumrahmungen in Bräunlich-Grau ab. Diese Profilrahmungen – auf Mutuli besetzten Konsolen, mit stilisierten Kapitellen an den Bogenansätzen und bekrönenden Scheibenrosetten mit Girlanden – folgen der Fensterform. Am Gewölbeansatz umlaufendes, gestuftes, verkröpftes Gesims, jedoch nur an der Nord- und Südwand. Darüber erheben sich östlich und westlich doppelte Gurtbänder mit kettenartigem Ornament und Rosetten. Die Gurtbänder fungieren als Einfassung des drei Fensterachsen überspannenden Hauptfeldes sowie als rahmende Abschlusskompartimente. Die Deckenrücklagen, Gurtbänder und Bilderrahmen werden von einer Stuckbänderung mit Perlstabverzierung und rosettenbesetzten ECKELEMEN-ten im Hauptfeld begleitet und dadurch von der hellgrünen Deckenfläche abgesetzt. Über der mittleren Fensterachse erhebt sich, über dem Gebälk, auf niedrigem Podest ein großes Kartuschenmedaillon mit volutenförmig eingerollten Enden und Lorbeergirlandenschmuck.

Der Chorbogen wird von einer Profilrahmung, die über dem stuckierten Kämpfergesims ansetzt, begleitet. Darüber erhebt sich eine bekrönende Wappenkartusche mit dem

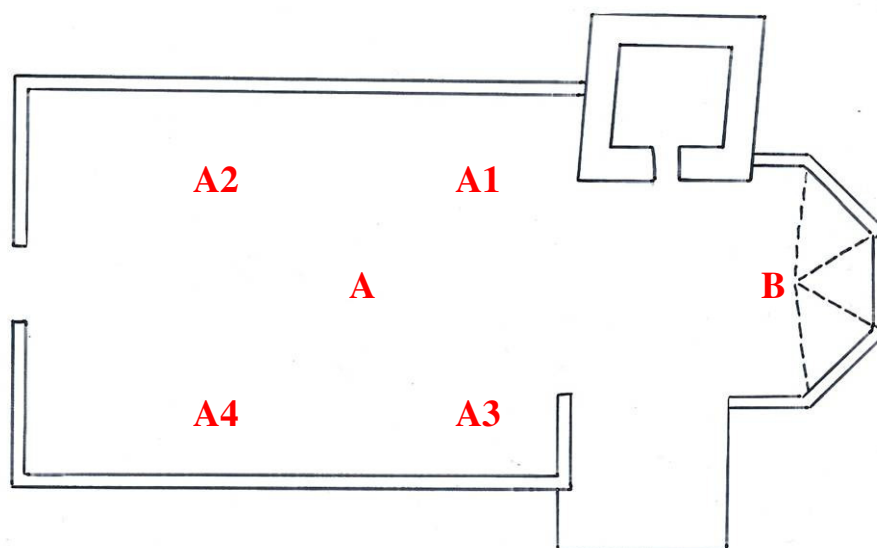
¹³² In einer Größe von 3,20 m x 4,52 m.

Doppelwappen der Spitalpfleger Holzapfel-Rauner und Fruchtgehängen. Die Chorbogenleibung ist wie die Gurtbögen des Langhauses mit einem kettenartigen Ornament mit Rosetten verziert.

Die Chordeckenwölbung wird durch zwei Gurtbogenbänder mit brokatähnlichem Rautenband über einem Profilgesims am Gewölbeansatz gegliedert: ein schmales Feld im Westen mit Heilig-Geist-Loch sowie das Hauptfeld mit dem Plafondbild. Die daran östlich anschließende Apsiswölbung ist in Form einer Chorkalotte gestaltet. Darin täuscht Huber den Einblick in eine Laterne, die sich darüber aufbaut, vor. Neben den gemalten Stuckeinfassungen um die Fenster gestaltete Huber an der nördlichen Chorwand ein Blindfenster sowie daneben eine scheinplastische Oratoriumsöffnung über hoher Brüstung als Pendant zum gegenüberliegenden Oratorium.

QUELLEN: StadtA A, Hospitalarchiv Tit. IV tom 11 (Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täferlingen, Ausmalung 1791 betreffend). – BLfD, Objektakt Täferlingen Mariä Himmelfahrt.

LITERATUR: BRAUN 1823, Bd. 1, S. 299; Bd. 2, S. 99, 192 (keine Erwähnung Hubers). – WIRTH 1846, S. 241 (keine Erwähnung Hubers). – GRIMM 1859, S. 385. – STEICHELE 1864, S. 94. – HOPP 1893, Bd. 1, S. 59 f. (keine Erwähnung Hubers). – WERNER 1901, S. 116. – WELISCH 1901, S. 84. – EURINGER 1903, S. XXXVI, 14. – DEHIO 1908, S. 493. – EURINGER 1910–16, S. XXXII, 12. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – HUBER 1937. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – DEHIO 1954, S. 21. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 535. – NEU/ OTTEN 1970, S. 17, 55 ff., 283 ff. – PÖTZL 1983, S. 65. – JAHN 1984, S. 340, 395, 518–523 (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 14, 94. – SCHIEDERMAIR 1987, S. 174 und Abb. 154 (Entwurf für das Deckenfresko). – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 273, 349, 372, 392, 395 f., 398–402, 406 mit Abb. S. 399 ff. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1989, S. 979. – PÖTZL 1989, S. 226. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 178, 183. – NESTLER 1994, S. 129. – PÖTZL 1994, S. 300. – PAULA 1997, S. 248, 262. – VOLLMAR 1998, S. 244. – BAUER 2000, S. 206. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 38. – MENATH-BROSCH 2012.



TÄFERLINGEN, MARIÄ HIMMELFAHRT – GRUNDRISS

F XVIII TÄFERTINGEN, KATH. PFARRKIRCHE MARIÄ HIMMELFAHRT – BILDТАFELN



A MARIÄ HIMMELFAHRT



A1 AMBROSIVS



A2 AUGUSTINUS



A3 HIERONYMUS



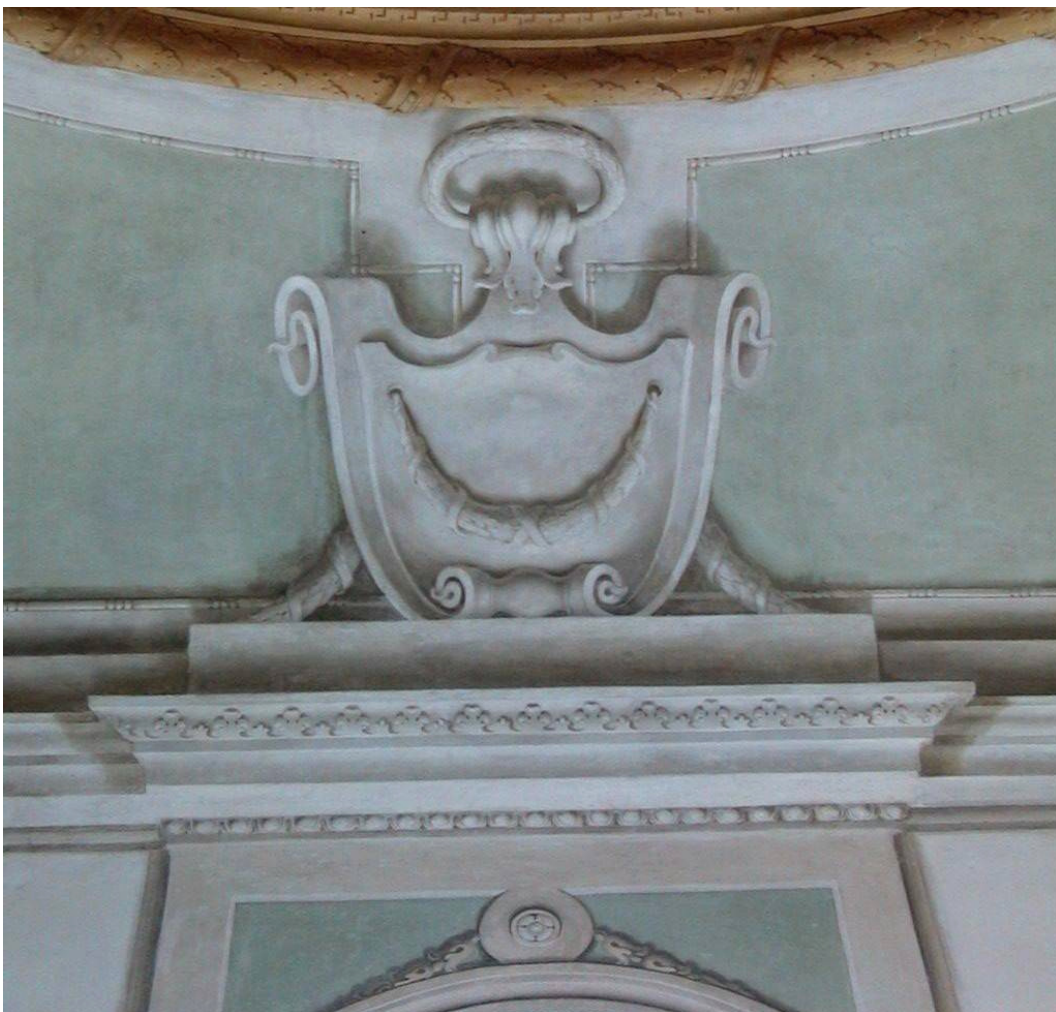
A4 GREGOR D. GR.



B HEILIGSTE DREIFALTIGKEIT



„DIE GANTZE KIRCHE VON OBEN BIS UNTEN MIT GUT UND SCHÖN GEMHLTER STUCATOR ARBEIT“,
NORDWAND



„DIE GANTZE KIRCHE VON OBEN BIS UNTEN MIT GUT UND SCHÖN GEMHLTER STUCATOR ARBEIT“,
NORDWAND, DETAIL

F XIX Stockheim, kath. Pfarrkirche St. Michael

Kath. Pfarrkirche, Stadt Bad Wörishofen, Lkr. Unterallgäu (ehem. Mindelheim), Diözese Augsburg. Das Präsentationsrecht auf die Pfarrei übten die Inhaber der Herrschaft Mindelheim aus. In der Pfarrkirche besteht die „Bruderschaft S. Michaelis Arch.“¹³³, errichtet und bischöflich konsekriert im Jahre 1703.

PATROZINIUM: St. Michael

BAUWERK: Die Vorgängerkirche aus dem 15. Jh., von welcher noch der spätgotische Turmunterbau zeugt, war gegen Ende des 17. Jh. baufällig geworden. Herzog Maximilian Philipp von Bayern (1638–1705), der seit 1666 auf Schloss Türkheim residierte, ließ 1695 durch den Baumeister Thomas Natter¹³⁴ eine Turmsanierung durchführen. Nachdem 1700 durch Pfarrer und Gemeinde um Erlaubnis zum Neubau ersucht worden war, erfolgte im April 1701 die Grundsteinlegung. Wiederum bestellte der Herzog Natter als Baumeister. Konsekration des Kirchenneubaus 1704. Aufgrund der erschöpften finanziellen Mittel konnte die Innenausstattung erst über ein Jahrhundert später fertiggestellt werden (1717 Emporengemälde, Kirchengestühl; 1721 Apostelzyklus; 1770 Seitenaltäre und Kanzel). Ende des 18. Jh. erhielt das Langhaus eine neue Decke sowie Deckenbilder und Dekorationsmalereien durch Huber. – Das im Westen des Ortes liegende Gotteshaus ist ein heller vierachsiger Saalbau mit Flachdecke über hoher Voute an den Längsseiten und Doppelempore im Westen. Wandgliederung durch Rundbogenfenster und toskanische Pilaster auf Wandvorlagen mit dreiseitigen Gebälkstücken; in den Langhausecken halbe, gestaffelte Pilaster. Rundbogiger Chorbogen mit nach Osten gestaffeltem Pilaster an der Bogenleibung. Daran anschließend eingezogener, zweijochiger Chor mit Kreuzgratgewölbe und halbrundem Schluss mit Dreikappenwölbung. Die Pilaster sind ohne Wandvorlagen sowie am Chorschlussansatz unweit unterhalb der Kapitelle abgeschnitten. Im Nordwesten Turmzugang, südwestlich Türe zur Sakristei sowie korbbogiges Oratoriumsfenster.¹³⁵

AUFTRAGGEBER: Herrschaft Mindelheim, Inhaber waren die Kurfürsten von Bayern, die auf Schloss Türkheim residierten

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Fresko A über dem östlichen Rahmen, in der linken Ecke, bezeichnet: „J A H (*ligiert*) *uber P(inxit)* 1793“.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A Flachdecke über hoher Voute; B Kreuzgratgewölbe

Rahmen: A hochrechteckiger, gemalter Profilrahmen in Goldgelb; B kreisrunder, gemalter Rundstabrahmen, mit Perlenband, in Goldgelb

Technik: A, B Fresko; polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Renovierungen wurden 1870, 1922–26 und 1993 durchgeführt. – Bis auf feine Risse und nachgedunkelte, verfärbte Retuschen sehr guter Erhaltungszustand.

¹³³ STEICHELE 1864, S. 382.

¹³⁴ Der gebürtige Vorarlberger war 1671 mit dem Baumeister Michael Thumb nach Mindelheim gekommen, wo er Stadtmaurermeister wurde.

¹³⁵ Vgl. HABEL 1971, S. 436 f. – DEHIO 1989, S. 969 f. – PÖRNBACHER O. J., S. 2 f.

BESCHREIBUNG

A ENGELSTURZ

Das große, hochrechteckige Hauptfresko mit der einansichtigen, über der östlichen Schmalseite aufgebauten Engelsturz-Darstellung nimmt fast den gesamten Deckenspiegel ein.

Dem Thema entsprechend handelt es sich – mit Ausnahme einer Erdscholle über dem östlichen Bildrand – um eine reine Himmel-Wolken-Szenerie. Die Komposition wird durch drei horizontal übereinander gestaffelte Zonen aufgebaut. Das Zentrum wird vom Erzengel Michael beherrscht, er erscheint in der Zone des hellsten Lichts. In goldener Rüstung und Helmzier steht er kampfbereit mit dem Flammenschwert und einem Schild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“ (lat. Wer ist wie Gott) auf einer hoch aufgetürmten Wolke. Der weite, flatternde, rote Mantelumhang verdeutlicht die Bewegung des Heranfliegens und die Dramatik des Kampfes. Der Erzengel befiehlt den Kampf der himmlischen Heerscharen und wird von Flammenschwert schwingenden und Blitzbündel schleudernden Engeln unterstützt. Links unterhalb vor ihm haben Engel die Waagschale der Gerechtigkeit und das Kreuz gegen die abtrünnigen Geister – Luzifer und seine Begleiter mit Feldermausflügeln und -ohren – erhoben. Sie stürzen in einem verschlungenen Knäuel unterhalb dieser heftig agierenden Erzengel-Gruppe in die Tiefe. In ihren Gebärden, Körperverrenkungen und wild durcheinander fliegenden Gliedmaßen ist die Gruppe von größter Dramatik erfüllt. Diese Dramatik erfährt in der farbigen Anlage in rötlichen Braun- und dunklen Olivtönen eine Verstärkung. Die Stürzenden schweben über einer Rauchsäule, welche aus dem feurigen Höllenschlund aufsteigt, einige von ihnen sind bereits vom lodernden Höllenfeuer erfasst. Über diesem Kampfgeschehen schwebt Gottvater. Er liegt mit ausgebreiteten Armen und nach unten gerichtetem Antlitz an die Weltkugel gelehnt, die von einem Engel gestützt wird. Der sich über ihm halbkreisförmig aufwölbende Mantel wird von einem Putto gehalten.

Im Gesamten eine kühle, gedämpfte Farbigkeit mit wenigen Farbakzenten. Den Mittelpunkt der Farbkomposition bildet der Erzengel, mit Blau-Rot-Gelb-Kontrast an der Gewandung. Seine Mitstreiter sind durch ihre Draperien in Blau, Rot, Grün und Violett als solche gekennzeichnet. An der oberen Gottvater-Gruppe erscheinen gedämpfte, kühle Farben in gelblichem Grün, hellem Blau und Violett. An der unteren Zone dominieren rötlich-grau verschattete Brauntöne und gelblicher changierende Olivfarben. Im Gegensatz dazu sind die beiden oberen Zonen von hellblauem Himmel und von gelblich-grün bis gräulich-weiß verschattetem Gewölk beherrscht.

Bereits in Denklingen (F III, A) und Osterbuch (F IV, A) hatte Huber den Engelsturz dargestellt.

B PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

Das östliche Chorraumjoch trägt im Scheitel des Kreuzgratgewölbes ein Tondo mit der Darstellung von drei Putten mit den Attributen von Glaube, Hoffnung und Liebe auf Wolken.

In der Mitte sitzt erhöht die Personifikation der Liebe (Caritas) in hellgelbem Tuch mit erhobenem, brennendem Herzen. Links unterhalb schwebt Fides in roter Draperie mit Kreuz und Hostienkelch, rechts davon sitzt Spes mit dem Anker in blauen Stoff gehüllt auf dunklem Gewölk.

Das Licht fällt von links ein, die Personifikation der Liebe erscheint in hellstem Licht. Davon ist die dunkel verschattete Wolke links unten deutlich räumlich abgesetzt. Das Gewölk vor hellblauem Himmel ist von Hellgrau über verschiedene Abstufungen von Ocker und Grau zu Dunkelbraun abschattiert, davon heben sich die Symbolfarben Blau, Gelb und Rot ab.

Diese Komposition wiederholte Huber in Haselbach (F XXII, B1) und in Oberottmarshausen (F XXIV, C).

„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“

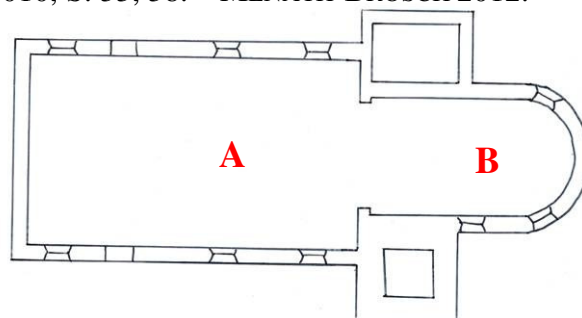
Die Wand- und Deckenflächen sind mit schlichter, klassizistischer Dekorationsmalerei in kühlem Hellgrün, Ockergelb und Grau gestaltet; dabei weiße Wand- und hellgrüne Deckenflächen mit ockergelben Füllungen und Brokatmalerei sowie begleitende, hellgraue Putzbänder. Die Dekorationsmalereien sind zentralperspektivisch angelegt und von stark plastischer Erscheinung (z. B. Schlagschatten der Putten-Fensterbegrünungen).

Die Rundbogenfenster und der Chorbogen sind mit einem einheitlichen, schlichten Stuckprofilrahmen eingefasst, wobei die Fensterumrahmungen kreisrunde Profileisten zieren. Die Fenster werden von dekorativen Aufsätzen in Form von Rollwerkkartuschen mit eckig eingerollten Voluten und seitlichen Fruchtgestons bekrönt. Dagegen bilden auf Podesten sitzende Putten die Bekrönung im zweiten Joch von Osten. Im Bereich der Voutenzone werden die stuckierten Pilaster durch profilierte Schildbögen, welche über den stuckierten Gebälkstücken ansetzen, miteinander verbunden. In den Bogenscheiteln sind die Schildbögen mit Rundscheiben schlusssteinartig besetzt. Zudem fußen Gurtbögen mit Brokatfüllungen in Verlängerung der Wandpilaster auf dem Gebälk. Die zwischen den Schild- und Gurtbögen liegenden Zwickelfelder sind mit Perlstableisten gerahmt und Grün getönt. Auf den Schild- und Gurtbögen sowie dem Chorbogen ruht ein umlaufendes Profilgesims. Den Deckenspiegel nimmt das große, hochrechteckige Bildfeld ein, das von einem goldgelben Rahmen eingefasst wird. Die östliche und westliche, hellgelbe Felderung ist mit einer stilisierten Rosette, in der Art des Chorlüftungsloches, besetzt.

An der kreuzgratgewölbten Chordecke setzt sich die Dekorationsmalerei fort. Die Querkappen, Gurtbogenfüllungen und die Chorbogenleibung sind mit gelber Brokatmalerei versehen. Davon abgesetzt sind die Längs- und Chorschlusskappen Hellgrün getönt. Im östlichen Chorbogenscheitel Tondo in goldenem Rahmen.

QUELLEN: StaA Augsburg, Kurbayerische Herrschaften Akten (Herrschaft Mindelheim): Nr. 1569 b (Den Gotteshaus Bau zu Stockheim betr. 1790–1795). – BLfD, Objektakt Stockheim St. Michael.

LITERATUR: BRAUN 1823, Bd. 1, S. 205; Bd. 2, S. 81, 194 (keine Erwähnung Hubers). – STEICHELE 1864, S. 381 f. – HOPP 1893, Bd. 1, S. 99 f. (keine Erwähnung Hubers). – WERNER 1901, S. 116. – WELISCH 1901, S. 85. – *Stockheim*, in: Der Schwäbische Postbote 39 (1905), Nr. 22, S. 160 (keine Erwähnung Hubers). – HÄMMERLE 1925, S. 128. – HABEL 1971, S. 436 ff. – SPRANDEL 1985, S. 14. – STANKOWSKI 1987, S. 314. – HAISCH 1987, S. 927. – STANKOWSKI 1988, S. 122. – DEHIO 1989, S. 970. – BAUMGÄRTNER 2004, S. 268. – PAULA 2004, S. 283 ff. – PÖRNBACHER O. J., S. 18 f. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 38. – MENATH-BROSCH 2012.



STOCKHEIM, ST. MICHAEL – GRUNDRISS

F XIX STOCKHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. MICHAEL – BILDTAFELN



A ENGELSTURZ



B PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN



„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“, NORDWAND

F XX Schlipsheim, kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino

Ehem. Schlosskapelle, Stadt Neusäß, Lkr. Augsburg, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung war das Schloss und die Herrschaft zu Schlipsheim im Besitz des Augustinerchorherrenstifts Hl. Kreuz in Augsburg. Ursprünglich gehörte das Schloss Schlipsheim der Linie Rehlingen-Schlipsheim, bis zu deren Aussterben 1747, und gelangte 1785 an das Kloster Heilig-Kreuz. Nach der Säkularisation wurde das Schloss und Ökonomiebesitz an Private verkauft und abgebrochen.¹³⁶ Die erhalten gebliebene Kapelle wurde 1821 von den Besitzern der Schlossgüter der Gemeinde Schlipsheim geschenkt und dient seitdem als Pfarrkirche.

PATROZINIUM: St. Nikolaus von Tolentino

BAUWERK: 1791/92 ließen die Chorherren von Heilig-Kreuz anstelle des Schafstalls durch den Augsburger Maurermeister Simon Haid, angeblich nach einem Riss des fürstbischöflichen Hofbaumeisters Johann Stephan Gelb, die Schlosskapelle St. Nikolaus von Tolentino errichten. Im gleichen Jahr Ausmalung durch Huber. 1909 Sakristeianbau. 1986/89 Neubau eines Feuerwehrgerätehauses südlich der Kapelle. – Die Kapelle liegt in der Ortsmitte und ist nach Südwesten gerichtet. Oblonger, hoher Saalraum zu drei Fensterachsen, mit ausgerundeten Ecken und Flachdecke über Hohlkehle.¹³⁷ Ohne ausgeschiedenen Chor, stattdessen Erhöhung der südwestlichen Achse um eine Stufe und dadurch Betonung als Altarraum. Nach Südosten Rundbogentüre zur Sakristei. Auf der nordwestlichen Längsseite drei Stichbogenfenster, je zwei nach Südwesten und Nordosten. Nach Südosten keine Fenster, da sich dort das Schloss fortsetzte. Breites, aufgedoppeltes Rundbogenportal auf der Nordostseite. Auf der Nordwestseite Dachreiter über dem Giebel. Am Altar (um 1730) Ölbilder von Peter Candid oder Johann Rottenhammer d. Ä. (Kreuzauffindung, Eherne Schlange und Kreuzerhöhung durch Kaiser Heraklius, um 1610, ursprünglich wohl für Hl. Kreuz in Augsburg), darüber geschnitzte Kreuzigungsgruppe (um 1730), wohl von Andreas Hainz.

AUFTRAGGEBER: Auf der inneren Eingangsseite befindet sich über dem Hauptportal das Wappen des Auftraggebers, des Klosters Hl. Kreuz in Augsburg und seines letzten Propstes, Ludwig Zöschinger (1778–1803). Darüber Chronogramm: „*ChrIstVM aspICIt, erIt VobIs / fortItVDo, VIrtVs, saLVs, Vita.*“ (= 1793), bezogen auf die Freskierung des Kapellenneubaus.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: In Fresko A bezeichnet, „*J A H (ligiert) uber P.*“. Jedoch ist die Signatur im stark reduzierten Randbereich über dem südöstlichen Rahmen nur noch schemenhaft zu erkennen.¹³⁸

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A Flachdecke über Voute; a–d ausgerundete Raumecken; W1 Südwestwand; W2 Nordostwand

Rahmen: A gemalter, ovaler Rahmen aus Rundstab mit Eichenblatt in Goldgelb; a–d gemalte, hochrechteckige Rahmen aus rundem Blattstab in Goldocker

¹³⁶ Der Hauptbau, ein zweigeschossiges Gebäude mit Schweifgiebel zu vier Fensterachsen, schloss an die Südostseite der Kapelle an, wodurch sich die fehlenden Fensteröffnungen erklären, und erstreckte sich bis zum Abhang über das Schmuttertäl (siehe W2).

¹³⁷ Die Kapelle misst 20 Schritt in der Länge sowie 13 Schritt in der Breite (vgl. GRIMM 1859, S. 326 ff.).

¹³⁸ Vgl. NEU/ OTTEN 1970, S. 263 f.

Technik: A, a–d, W1, 2 Fresko; polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1948/49;¹³⁹ 1966/67 durch Georg Schunder und 1994/96 Restaurierung der Wandbilder „Abraham opfert Isaak“ (a) und „Tieropfer eines Priesters“ (d) durch Franz Kugelman. 2009 Wartungs- und Pflegemaßnahme (verm. Trockenreinigung). – Die Malereien befinden sich in einem sehr guten Gesamtzustand, ohne Übermalungen, von weitestgehender freskaler Bindung. Am Wandbild des hl. Johannes Ev. (c) ist eine schräg verlaufende Rissbildung sowie am Wandbild des Moses (b) ein mittig verlaufender Riss sichtbar. Zudem sind Putzritzungen des Übertragungsrasters deutlich sichtbar, insbesondere in Wandbild a. An den Schriftkartuschen der Wandbilder scheinen ältere Inschriften durch. Das Deckenfresko (A) ist stark verschmutzt, Retuschen sind nachgedunkelt, zahlreiche Verschraubungen (etwa 50 Stück) sowie ein durchscheinender Querbalken. Zudem hat das Deckenfresko durch die teilweise Loslösung der Verbretterung von der Balkenlage starke Verformungen mit entsprechender Rissbildung und Entstehung hohl liegender Partien erlitten.¹⁴⁰

BESCHREIBUNG

A MOSES UND DIE EHERNE SCHLANGE

Das ovale Hauptbild an der Decke ist der Darstellung der Ehernen Schlange (Num 21,8–9) gewidmet. Das einansichtige Bild ist über der südwestlichen Seite aufgebaut.

Hinter einer dunklen Erdscholle erscheint im Bildmittelgrund eine leichte Anhöhe, auf welcher sich der aufgerichtete Kreuzbalken mit der Ehernen Schlange erhebt. Moses, der die Eherne Schlange auf Geheiß Gottes zur Errettung der Israeliten errichtet hat, steht rechts daneben. Seinen Blick nach oben erhoben, weist er mit dem Stab auf das rettende Bild der Ehernen Schlange. Diese erscheint vor einer gelichteten Wolkenöffnung vor hellblauem Himmel. Ringsum ist das von Gott mit einer Schlangenplage bestrafte Volk der Israeliten in figurenreichen Gruppen dargestellt. Repoussoirhaft eingesetzte Figuren bilden eine räumliche Distanz zum Betrachter. Im Vordergrund liegen die nackten Leiber zweier Toter, am linken Bildrand ist ein Jüngling im dramatischen, verzweiferten Kampf mit der Schlange dargestellt. Dazwischen hält eine Mutter ihr Kind zum Schutz zur Ehernen Schlange empor. Am Fuße des Kreuzbalkens sind zwei Frauen, um Hilfe und Errettung flehend und den Kreuzstamm umarmend, dargestellt. Dahinter erscheinen auf der nach hinten abfallenden Hintergrundebeine zur Ehernen Schlange aufblickende Kranke, die flehend und betend ihre Hände erheben. Am rechten Bildrand ist das Zeltlager der Israeliten im Hintergrund durch zwei Zelte angedeutet.

Das Deckenfresko zeichnet sich durch eine kühle, tonige Farbigkeit mit gedämpften Farbakzenten aus. Dem Mittelgrund – Zone des hellsten Lichts mit leuchtender Farbigkeit – ist die Mosesfigur zugeordnet. Moses wird durch das Weiß und Purpurrot seiner Kleidung ausgezeichnet und von der ocker-braun-gräulichen Umgebung abgehoben. Von der dunklen Braun-Grün-Tonigkeit des Vordergrundes heben sich das Ocker und grünliche Grau der Drapierungen der Toten ab. Die rückwärtige Bildebene in lichter Ton-in-Ton-Malerei ist ohne jegliche Farbakzentuierung.

¹³⁹ Vgl. METZGER 2005, S. 166 f.

¹⁴⁰ Siehe Untersuchung der Putzhaftung durch F. Kugelman, Juli 2008.

A–D FRESKIERTE WANDBILDER¹⁴¹

Freskierte Wandbilder in der Art von Seitenaltären in den ausgerundeten Raumecken. Die gemalten Altaraufbauten bestehen aus predellenartigem Sockel in grautoniger Illusionsmalerei, zentralem Altarblatt und bekrönender Inschriftkartusche.

Über einer breiten Steinplatte erhebt sich ein predellenartiger Sockel, dessen Außenkanten in eckigen Voluten auslaufen. Den Sockel zieren eine zentrale Scheibenrosette sowie zopfbandverzierte Felderungen. Darauf liegt eine eingezogene Steinplatte, auf welcher sich der hochrechteckige, ornamentierte Goldrahmen des Altarbildes erhebt. Den oberen Abschluss bildet ein flaches Podest mit Inschriftkartusche. Heute fehlen die Unterbauten (Mensa oder hölzerner Stipes), wodurch die Altaraufbauten in der Luft zu schweben scheinen.

A OPFERUNG ISAAKS

Links vom Altar – neben dem Sakristeizugang – ist Abrahams Opfer (Gen 22,9–13) dargestellt. Die bekrönende Kartusche trägt die Inschrift: „*In Dir / sollen alle Völker / gesegnet werden / Gal 3,9*“.

Auf einer nach rechts ansteigenden Erdscholle steht Abraham frontal zum Betrachter, vor einem steinernen Altarsockel, auf welchem der entkleidete Jüngling Isaak mit gefesselten Händen auf einem Holzstoß liegt. In seiner erhobenen Rechten hält Abraham ein Messer, um seinen Sohn gemäß dem göttlichen Befehl zu schlachten. Der Säbel ist zum Todesstoß angesetzt, doch ein Engel verhindert das Sohnesopfer, indem er den Arm festhält und den erschrocken aufblickenden Greis auf die göttliche Macht verweist. Der links im Vordergrund im Dornengestrüpp gefangene Widder deutet den Ausgang der Szene an: an Stelle Isaaks wird das von Gott bestimmte Ersatzopfer dargebracht.

Farblich wird das Bild durch lichte, pastellige Töne charakterisiert. Vom hellblauen Himmel hebt sich die lichte Wolkenbank des Engels ab. Abraham trägt ein gelblich-grünes Gewand mit hellblauem Mantel. Den Engel umhüllen weiße und hellviolette Tücher. Im Erdbereich sind die Farbwerte Ocker, Grün und Braun.

B MOSES MIT DEM GRÜNENDEN AARONSTAB

Auf der gegenüberliegenden Seite – rechts vom Altar – ist Moses mit dem grünenden Aaronstab dargestellt. Bekrönende Inschriftkartusche: „*Niemand / nehme sich die / Würde selbst / Hebr. 5,4*“

Innerhalb einer Landschaftsszenerie steht Moses im Profil vor dem kreuzförmig blühenden Aaronstab. Mit seinen Händen verweist er auf den Aaronstab sowie auf die sternförmige Strahlenglorie darüber. Vom rechten Bildrand sind eine Steinbrüstung sowie ein Baum überschritten.

Darstellung von heller, gedämpfter Farbigkeit. Der zu Weiß und Dunkelrot abgeschattierte rote Mantel des Moses bildet den einzigen Farbakzent vor der in Grün- und Brauntönen abgeschattierten Landschaftsfolie.

C VISION DES JOHANNES EV. AUF PATMOS

Rückwärts ist auf der gegenüberliegenden Eingangsseite Johannes Evangelist bei seiner Vision des apokalyptischen Lammes auf der Insel Patmos dargestellt. Bekrönende Inschriftkartusche: „*Würdig ist das / Lamm, das / geschlachtet wurde / Off. 5,12*“

Hinter einer dunklen Erdscholle steht Johannes mit erhobenem Antlitz seitlich zum Betrachter, den Adler zu seinen Füßen. Am hellblauen Himmel erscheint ihm auf einer Wolke das apokalyptische Lamm mit sieben Hörnen, auf dem Buch mit den sieben

¹⁴¹ Die Größe der vier Wandbilder beträgt 1,31 x 1,86 cm, mit Rahmen 1,59 x 2,14 cm.

Siegeln liegend (Apoc 5,6). Im Hintergrund rechts erstreckt sich eine orientalische Landschaft.

Helle, pastellartige Töne bestimmen das Kolorit. Den einzigen Farbakzent bildet das Johannesgewand in den Komplementärfarben Rot und Grün. Das Landschaftsterrain ist in differenzierten Grün- und Brauntönen von dem leicht vergrauten Gewölke vor hellblauem Himmel abgesetzt.

D DANKOPFER EINES HOHEPRIESTERS

An der Nordwand, links vom Eingang, Darstellung eines hohepriesterlichen Tieropfers. Bekrönende Inschriftkartusche: „Nicht nur / äussere Opfer, sondern / Gesinnungswandel / Mich 6,6-8“

Auf einer mit quadratischen Steinplatten gepflasterten Terrasse steht seitlich eines runden Steinsockels ein Hohepriester, welcher einen Dolch über das Opferlamm hält. Vom rechten Bildrand ist eine mächtige Säule, an welcher ein grüner Vorhang herabfällt, überschritten. Gegenüber am linken Bildrand steht eine Feueropferstätte mit roter Draperie. Den Hintergrund beherrscht ein Wolkenhimmel über Baumkronen.

Farbakzente sind am hohepriesterlichen Gewand im Kontrast von Goldgelb zu Weiß und Violett sowie an den Draperien in Rot und Grün gesetzt.

W1,2 WANDBILDER

Neben den seitenaltarähnlichen Wandbildern in den Raumecken sind auf der Altar- sowie der gegenüberliegenden Eingangswand die Wandabschnitte zwischen den Fensteröffnungen mit Fresken verziert.

W1 GOTTVATER MIT WELTKUGEL ÜBER ORIENTALISCHER LANDSCHAFT

Den Wandabschnitt hinter der Kreuzigungsgruppe des Altars gestaltete Huber mit einer orientalischen Landschaft, über welcher Gottvater auf der Weltkugel schwebt.

Der Kreuzsockel scheint sich auf einem dunklen, schräg verlaufenden Hügel zu erheben. Dahinter erstreckt sich eine tiefe, weitläufige, orientalische Landschaft mit Palmen. Auf einer Anhöhe erscheint die Stadt Jerusalem, die am Horizont von einem Bergpanorama hinterfangen wird. Oberhalb des Querbalkens schwebt Gottvater in Wolken über seinem gekreuzigten Sohn an die Weltkugel gelehnt. Auf Christus am Kreuz blickend, weist er mit der Linken nach unten und mit der Rechten nach oben. Sein gelber Umhang flattert im Wind.

Landschaftsdarstellung in gedämpften, lichten Grün-Braun-Tönen, über der im Abendrot liegenden Landschaft Farbakzente in Hellblau, Rot und Ockergelb an Gottvater.

W2 CHRISTUS AM KREUZ

Auf der nordöstlichen Eingangsseite, über dem Portal mit Stifterwappen, Darstellung von Christus am Kreuz. Den Rahmen bildet eine Stuckbandrahmung mit Guttas und bekrönender, eingezogener Felderung mit Chronogramm (siehe Auftraggeber).

Das im Zentrum aufragende Kreuz mit dem Gekreuzigten ist von Chorherren des Klosters Hl. Kreuz umgeben. Rechts der Chorherren, im Hintergrund, bietet sich ein Blick auf die ehemalige Schlossanlage mit Ziergarten. Der Darstellung zufolge schloss sich der Hauptbau an die Südostseite der Kapelle an.

Darstellung von gedämpfter, zurückhaltender grau-bläulicher Farbgebung.

„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“

Die architektonisch ungegliederten Wand- und Deckenflächen sind durch Quadratur- und Stuckaturmalereien verziert. Sämtliche architektonischen Stuckgliederungen sind in

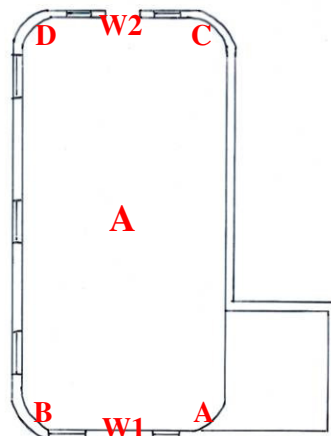
Illusionsmalerei ausgeführt. Die Scheinarchitektur beschränkt sich an den Wänden auf die Fensterachsen und breitet sich über die gesamte Deckenfläche aus. Dabei sind die Wandflächen in Weiß, die Deckenflächen in kühlem Hellgrün sowie die Stuckbänderungen in Hellgrau gehalten. Die sehr plastisch wirkende Stuckmalerei ist in schattierten Abstufungen von Grau gegeben. Diese Architekturmalerei ist zentralperspektivisch angelegt und von stark plastischer Erscheinung.

An den Fenstern werden der Fensterform folgende Stuckrahmungen, in Form georhrter Profilrahmen mit Guttae an den Sohlbänken, vorgetäuscht. Auf der Südostseite drei gemalte Blindfenster in derselben Art. Am Kehlenansatz verläuft über den Fenstern ein umlaufendes, verkröpftes Profilgesims. Über illusionierter, dunkel verschatteter Voute zieht sich ein umlaufendes Stuckband, das der Einfassung des Deckenspiegels dient. Die Spiegelfläche wird in ihrer gesamten Breite vom Deckenbild eingenommen. Der gemalte Blattstabsrahmen überschneidet an den Längsseiten das begleitende Stuckband. Südlich und nördlich des Plafonds von Perlstableisten eingefasste, grün getönte Zwickelfelder, die mit Laubkränzen besetzt sind, dazwischen profilierte Scheibenrosetten.

Das Portal wird den Fensteröffnungen gleich von einer Stuckbänderung, in der Art einer stilisierten Pilasterrahmung mit Kapitell am Bogenansatz und übergreifender Arkade eingefasst. Darauf fußt das Doppelwappen des Auftraggebers.

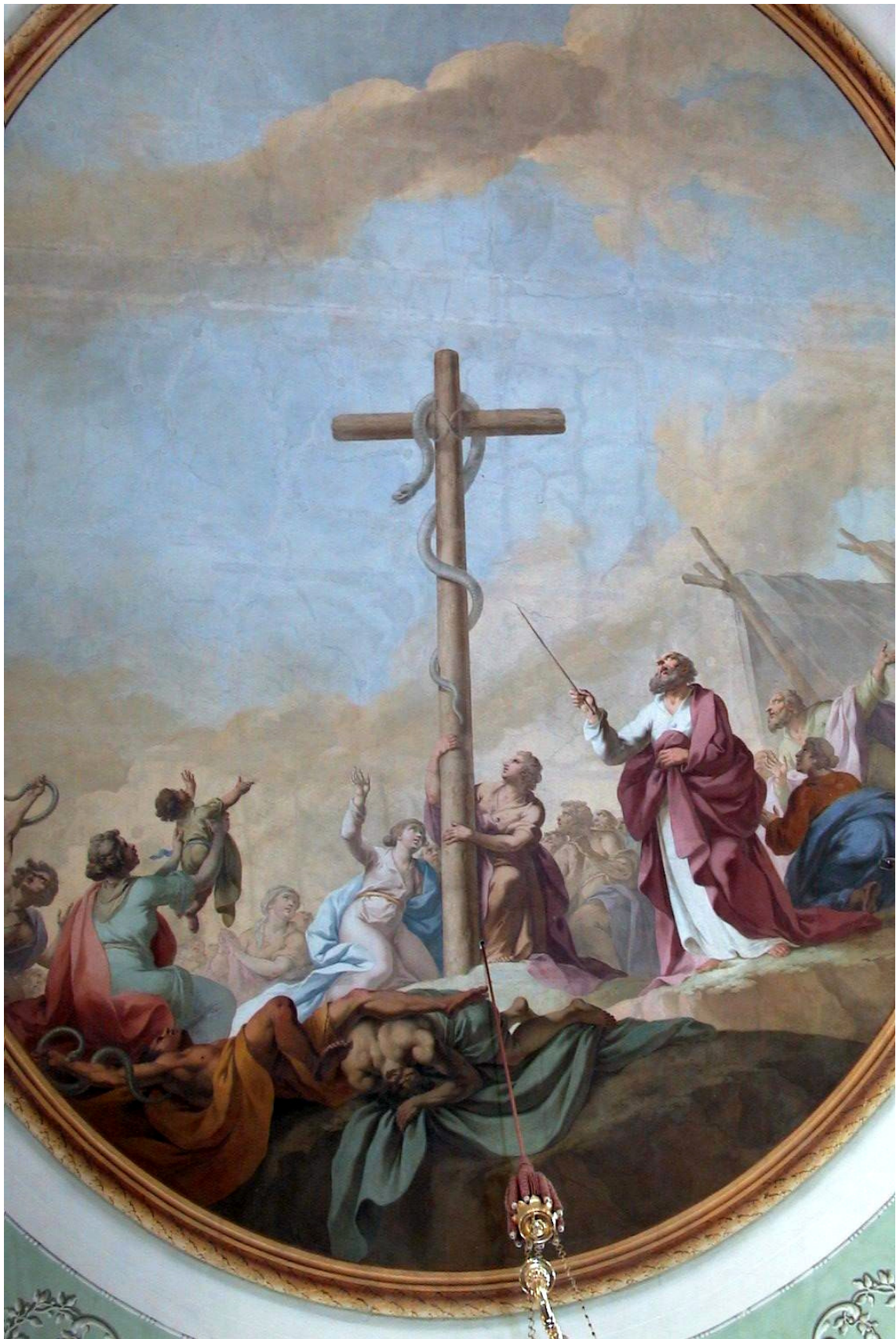
QUELLEN: StadtA A, Hospitalarchiv tit. X, tom 85 Nr. 5. – StaA Augsburg, Augsburg Stift Hl. Kreuz (Augustiner). – BLfD, Objektakt Schlipsheim kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 362, 367. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 296 (keine Erwähnung Hubers). – WIRTH 1846, S. 241 (keine Erwähnung Hubers). – GRIMM 1859, S. 360. – STEICHELE 1864, S. 64 f. – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 84. – EURINGER 1903, Bd. 1, S. XXXVI, 268; Bd. 2, S. 780. – EURINGER 1910–16, S. XXXII, 348. – FEULNER 1916/17, S. 74. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – DEHIO 1954, S. 34. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 535. – NEU/ OTTEN 1970, S. 55, 263 f. – GREINER 1975, S. 110. – PÖTZL 1983, S. 58, 65. – JAHN 1984, S. 245, 357 f., 373, 530, 579 (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 14. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 188, 349, 372 f., 390, 392, 395 f., 402–406. – DEHIO 1989, S. 931 f. – PÖTZL 1989, S. 226. – SPRANDEL 1994, S. 178, 183. – NESTLER 1994, S. 129 (1787). – PÖTZL 1994, S. 300. – PAULA 1997, S. 248, 262. – VOLLMAR 1998, S. 244. – KOHLBERGER 2003, S. 273 f. (keine Erwähnung Hubers). – PÖTZL 2004, S. 350 f. – METZGER/ HEIß/ KRANZ 2005, S. 166 f. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 38. – MENATH-BROSCH 2012.



SCHLIPSHEIM, ST. NIKOLAUS – GRUNDRISS

F XX SCHLIPSHEIM, KATH. KAPELLE ST. NIKOLAUS VON TOLENTINO – BILDТАFELN



A MOSES UND DIE EHERNE SCHLANGE



A OPFERUNG ISAAKS



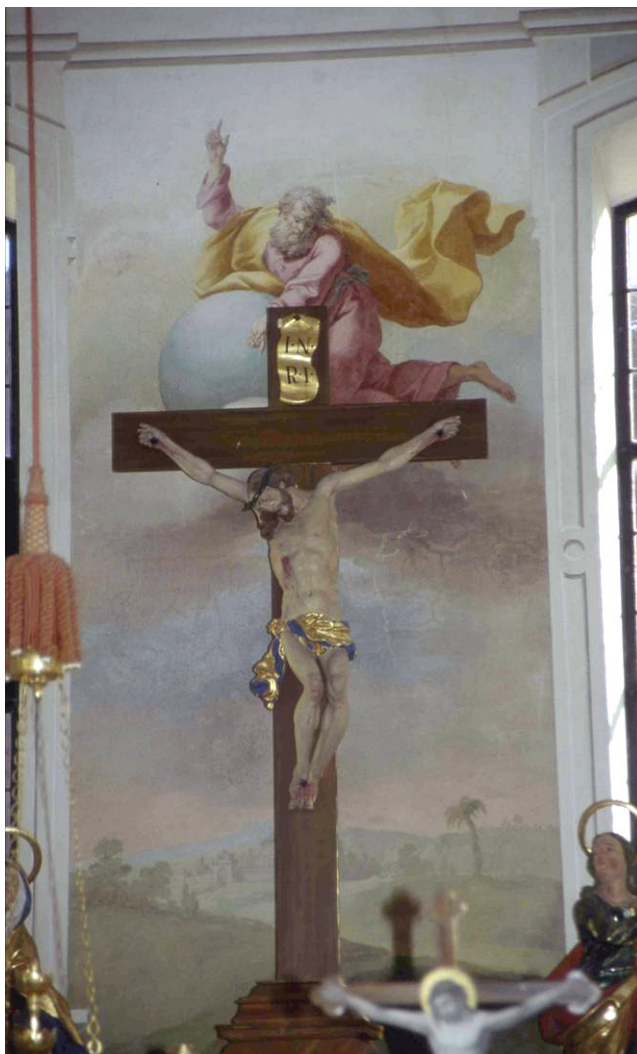
B MOSES MIT DEM GRÜNENDEN AARONSTAB



C VISION DES JOHANNES EV. AUF PATMOS



D DANKOPFER EINES HOHEPRIESTERS



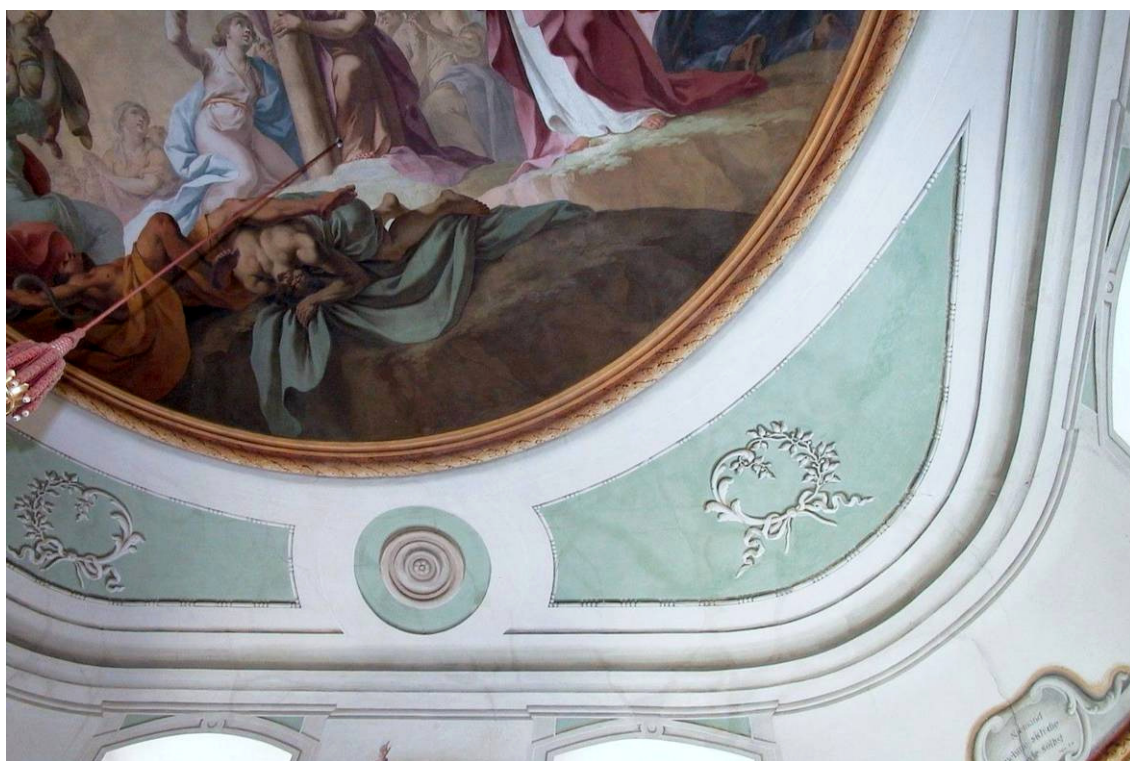
W1 GOTTVATER ÜBER ORIENTALISCHER LANDSCHAFT



W2 CHRISTUS AM KREUZ



„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“, SÜDOSTWAND



„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“, DETAIL, DECKE ÜBER SÜDWESTWAND

F XXI Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto

Kath. Wallfahrtskirche, Gde. Westheim, Stadt Neusäß, Lkr. Augsburg, Diözese Augsburg. 1766 Errichtung einer Herz-Mariae-Bruderschaft.

PATROZINIUM: St. Maria von Loreto

BAUWERK: 1582 errichtete Anton Fugger (1552–1616) im Garten seines Hainhofer Schlosses für eine Nachbildung der Muttergottesfigur in Loreto eine Kapelle. Dieses Gnadenbild kam durch Schenkung in den Besitz des Patriziers Karl von Langenmantel auf Westheim, welcher 1602 hierfür auf dem zu seinem Grundbesitz gehörigen Kobelberg eine Kapelle erbauen ließ. Dieser Bau ist eine getreue Nachbildung der „Santa Casa“ von Loreto, darunter eine der ältesten nördlich der Alpen. Die Kapelle, durch die Familie Langenmantel sehr gefördert, wurde ein vielbesuchtes Wallfahrtsziel, die wahrscheinlich älteste deutsche Loretowallfahrt. 1624 Anbau einer Sakristei, um 1657 Anbau eines Langhauses. 1728 Neubau eines größeren und höheren Langhauses durch Leopold Ignaz von Langenmantel mit Stuckierung und Deckenmalereien, wohl unter Leitung des Augsburger Stadtmaurermeisters Johann Paulus. 1758 Anbau der „Schmerzhaften Kapelle“ (Beichtkapelle) nördlich des Gnadenchores durch Joseph Ott aus Augsburg, wohl nach Entwurf von Ignaz Paulus, unter Wolfgang Anton von Langenmantel. 1793 Plafondgemälde im Langhaus von Huber. 1902 Umgestaltung der Westfassade durch Portalvorbau und zwei Treppentürme sowie Emporeneinbau.¹⁴² – Die Kirche liegt am Westrand des aussichtsreichen Kobelberges, östlich oberhalb von Westheim, und besteht im Wesentlichen aus drei Bauteilen: Gnadenkapelle (1602)¹⁴³, Langhaus (1728) und Beichtkapelle (1758).¹⁴⁴ Das Langhaus, in welchem sich der Plafond von Huber befindet, ist ein einschiffiger Saal zu vier Achsen über längsrechteckigem Grundriss mit gedrückter Stichkappentonne und abgerundeten Ecken. Wandgliederung durch gerahmte Rundbogenfenster und Gebälkstücke auf kapitellartigen Bandelwerkgehängen, auf welchen breite Stichkappen ruhen. Bauzeitliche Bandelwerkstuckierung in rosa auf weißem Grund, vermutlich von Andreas Hainz. In den Zwickelfeldern je fünf geschweifte Kartuschen mit allegorischen Darstellungen und Inschriften, die sich auf die unbefleckte Empfängnis Mariae beziehen (1728).¹⁴⁵

¹⁴² Vgl. NEU/OTTEN 1970, S. 189. – DEHIO 1989, S. 1081 f. – LIEB 1997, S. 2 ff.

¹⁴³ Den Kernbau bildet die fensterlose Loreto-Kapelle. Ein längsrechteckiger, schachtartiger Raum mit geradem Schluss, ungegliederten, unverputzten Wänden und Halbkreistonne über umlaufendem Gesims. Die Loreto-Kapelle ist in Maßen, Form und Ausgestaltung der Casa Santa – in welcher der Legende nach Maria die Botschaft des Engels empfangt und das Wort Fleisch geworden ist und das nach der Überlieferung Engel im Jahre 1295 aus Palästina nach Loreto übertragen haben – genau nachgebildet. Daran schließt sich über den runden Chorbogen auf Kämpfergebälk das Langhaus an.

¹⁴⁴ Bei dem nördlichen Anbau der Schmerzhaften Kapelle handelt es sich um einen querrchteckigen Raum zu drei Jochen, das mittlere mit Flachkuppel auf Pendentifs; Fresken von J. W. Baumgartner, 1758.

¹⁴⁵ Der Schöpfer dieser Fresken ist im Umkreis von Andreas Hainz, Johann Georg Bergmüller und dessen Schüler Johann Georg Wolcker zu suchen (vgl. PÖTZL 2000, S. 166). Hierbei handelt es sich auf der Südseite, von vorn beginnend, um: 1. Unica viva – einzigartig wieder lebendig; 2. Nulla nocebit – nichts wird schaden; 3. Pura triumphat – die Reine triumphiert; 4. Caesaris ista – dem Kaiser gehört der Hirsch; 5. Destrut una – eine einzige zersprungene Saite zerstört den Klang der Laute; bez. Fr. H. Zimmermann Augsb. 1905 (Restaurierung). Auf der Nordseite von Ost nach West: 6. Candida semper – Allzeit rein; 7. Nescia rimae – ohne Riss; 8. Devia numquam – niemals abwegig; 9. Undique firma – allseits fest; 10. Proxima primae – dem Ersten am nächsten. Die Vorlage für diese Sinnbilder bildete vermutlich das 1712 bei Johann Michael Labhart in Augsburg gedruckte Buch „Conceptus chronographicus de concepta sacra deipara“, verfasst von dem Benediktiner P. Joseph Zoller von St. Ulrich und Afra (vgl. PÖTZL 2000, S. 164 ff.).

AUFTRAGGEBER: Familie von Langenmantel

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Fresko A über dem östlichen Rahmen, in der Mitte bezeichnet: „*J A H (ligiert) ueber. P(inxit). 1793.*“. Von der Signatur, die 1991 von dem Teilabsturz des Deckenfreskos betroffen war, ist die Ligatur der Anfangsbuchstaben und die Jahreszahl darunter erhalten geblieben.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: gedrückte Stichkappentonne

Rahmen: stuckierter, reich geschwungener Leistenrahmen; teilweise vergoldet

Technik: Fresko; polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1855/58 Instandsetzung der Kirche durch Merkle aus Ottmarshausen, nachdem 1855 ein Teil des Freskos abgestürzt war;¹⁴⁶ 1891/92 Ausbesserungen durch Andreas Merkle; 1928 Innenrenovierung unter Leitung des Münchner Malers Max Vogt;¹⁴⁷ 1965/66 Innenrenovierung durch Architekt A. Back; 1981–84 Restaurierung durch Severin Walter; 1991–93 wurde das Bild, nach dem Absturz eines Teils des Deckengemäldes, durch Peter Rau originalgetreu wiederhergestellt.¹⁴⁸ – Das Deckenfresko erscheint recht dunkel und verschmutzt und weist neben einer reduzierten Maleroberfläche und Rissbildungen zahlreiche nachgedunkelte, verfärbte Retuschen im Bereich der Ausbruchstelle auf. Durchscheinende Holzlattung.

BESCHREIBUNG

A DER ENGLISCHE GRUß

Einansichtige Verkündigungsszene (Lc 1,26-38), die über dem östlichen Rahmen aufgebaut ist.¹⁴⁹

Maria kniet vor einem hölzernen Betpult und ist ins Gebet vertieft. Über einem roten Kleid trägt sie einen blauen Umhang sowie einen Schleier. Die demutsvoll vor der Brust gekreuzten Arme vergräbt sie in ihrem Kopfputz. Ihr gegenüber hat sich der Erzengel Gabriel auf einer Wolkenbank von rechts oben genähert. Der Jungfrau zugeneigt, präsentiert er eine Lilie in seiner Rechten, während die erhobene Linke auf die Taube

¹⁴⁶ KOBELCHRONIK S. 289. Das Deckenfresko erlitt 1855 großen Schaden. Es war ein Stück der Decke im westlichen Teil, die Glorie über dem Haupt Gottvaters, herabgefallen. Auf eine Rekonstruktion dieser Partie deuten der Männerkopf sowie die Putten der obersten Bildzone hin. Die Physiognomie steht den runden, weichen Gesichtszügen Hubers (vgl. hierzu Gottvater im Stockheimer Engelsturz Fresko, F XIX, A, oder im Himmelfahrt Fresko von Schwabbruck, F XXIII, A, fern). Auch die Malweise mit harten, schwarzen Umrisslinien sowie die plumpe, ungelenke Erscheinung der Putten sind nicht mit der feinen Durchzeichnung und der zarten Farbgebung Hubers zu vergleichen.

¹⁴⁷ Vgl. Neue Augsburger Zeitung, Nr. 172, 27. Juli 1928, S. 4.

¹⁴⁸ 1991 sind erneut mehrere Quadratmeter des Deckengemäldes heruntergebrochen. Diese Schadensstelle, in einer Ausdehnung von ca. 2 x 2,5 m, befand sich nördlich der Mittelachse und umfasste den nordöstlichen Quadranten des Freskos, insbesondere die Muttergottesfigur. Es handelte sich um einen geschlossenen Flächenabriss mit glatten Bruchkanten, teilweise entlang bestehender Rissformationen. Die zahlreichen Bruchstücke wurden in mühevoller Kleinarbeit wieder zusammengesetzt und fehlende Teile rekonstruiert. Der Umfang der Fehlstellen betrug ca. 50%, glücklicherweise war das Gesicht der Muttergottes nicht zerstört. Anhand des kleinteiligen, unregelmäßigen, mosaikartigen Rissnetzes bzw. der sichtbaren Bruchkanten und ihrer Kittungen und Retuschen ist das Ausmaß der Zerstörung zu erahnen. Heute erinnert das unruhige, kleinteilige Netz der Verklebungen entlang der Passanten mit ihren hellen Retuschen an den Umfang dieses Unglücks.

¹⁴⁹ Der Plafond misst etwa 5 x 6 m.

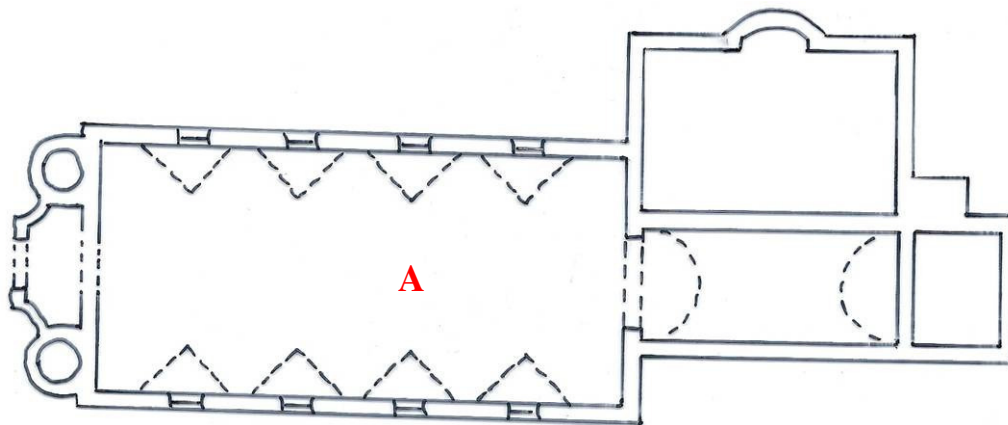
des Heiligen Geistes weist. Gabriel trägt ein gegürtetes, weißes Gewand und einen hellvioletten Umhang. Auf der Wolkenbank des Engels sowie am Betpult Mariens erscheinen zwei Putten, von welchen der am Pult sitzende einen Apfel in der Hand hält. Über der Verkündigungsszene erscheint in einer Licht- und Strahlenglorie die Taube des Heiligen Geistes, welche von der Gottvater-Putten-Gruppe begleitet wird. Gottvater schwebt mit segnend ausgebreiteten Armen und nach unten gewandtem Blick über der Weltkugel. Er ist mit einem hellblauen Gewand und gelblich-grünem Umhang bekleidet. Einer der Putten hält sein Zepter. Oberhalb öffnet sich eine puttengesäumte Wolkenglorie. Das Gemach Marias ist nur sparsam angedeutet: Über einem Podest, von welchem eine grüne Stoffdraperie herabhängt, erhebt sich ein zweistufiger Treppenabsatz. Vom linken Bildrand wird ein Tischchen, das mit einem weißen Tischtuch bedeckt ist, überschritten. Darauf liegen das Nähzeug mit Nähkorb, Schere und Fadenknäuel. Eindringende Wolken verdecken den Bildraum und begrenzen die flache Aktionsebene im Vordergrund.

Den hellsten Punkt der Komposition bildet die Lichtaureole um die Heilig-Geist-Taube. Maria und der Erzengel erscheinen im Licht, das von links oben einfällt. Die Verkündigungsszene ist von kühler, gedämpfter, bräunlich-grauer Farbigkeit. Das Rot und Blau, Hellviolett und Ockergelb der Verkündigungsgruppe bilden die einzigen Farbakzente.

QUELLEN: Kobelchronik „*Historia Nazaretana über den Ursprung und den Fortgang der lauretanischen Wallfahrt auf dem Kobelberg*“ von Ignaz Reiser 1736 begründet (insbesondere Fortsetzungsband von H. H. Woldemar Hoffmann). – *Kurze Beschreibung von dem Ursprung und Wachsthum der Loretanischen Wallfahrt auf dem Kobel-Berg unweit Augsburg mit Andächtigen Gebetteren zum Nutzen und Gebrauch der Wallfahrteren (...)*, Augsburg 1771. – Westheim Pfarrei Nikolaus v. d. Flüe, Pfarrarchiv. – BLfD, Objektakt Westheim kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto.

LITERATUR: STETTEN 1804, S. 127. – MEUSEL 1808, S. 423. – HUBER 1817, S. 367. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 296 (keine Erwähnung Hubers). – WIRTH 1846, S. 240 (keine Erwähnung Hubers). – WOLFF 1858, S. 415. – GRIMM 1859, S. 366. – STEICHELE 1864, S. 66. – SEUBERT 1878, S. 259. – MÜLLER 1888, Bd. 1, S. 165 f. (keine Erwähnung Hubers). – HOPP 1893, Bd. 1, S. 55 (keine Erwähnung Hubers). – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 84. – SENSBURG O. J. (keine Erwähnung Hubers). – EURINGER 1903, S. XXXVI, 2. – DEHIO 1908, S. 230. – EURINGER 1910–16, S. XXXII, 2. – TRUGENHOFEN 1915, S. 82. – FEULNER 1916/17, S. 74. – HAUTTMANN 1921, S. 161 (keine Erwähnung Hubers). – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14 (1759). – HÄMMERLE 1925, S. 128. – STRASSER 1926, S. 33. – SCHREIBER 1928, S. 23 (keine Erwähnung Hubers). – HUBER 1937. – OBLINGER 1938, S. 38 mit Abb. S. 39. – LIEB 1952(A), S. 4, 7. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – DEHIO 1954, S. 34. – LIEB 1962, S. 18. – HAISCH 1968, S. 535. – NEU/ OTTEN 1970, S. 189. – KEMP 1981, S. 229. – ISPHORDING 1982, S. 102. – PÖTZL 1983, S. 65. – JAHN 1984, S. 473 ff. (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 6, 86. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 287, 349, 364, 372, 392, 396, 398 mit Abb. S. 397. – DEHIO 1989, S. 1081. – PÖTZL 1989, S. 144, 226. – DEWIEL 1990, S. 227. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 178, 183. – NESTLER 1994, S. 129. – PÖTZL 1994, S. 187. – PAULA 1997, S. 250, 262. – LIEB 1997, S. 4, 7. – BÉNÉZIT 1999, S. 225. – PÖTZL 2000, S. 179 f., 182 mit Abb. S. 5. – BÉNÉZIT 2006, S. 377. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.

ZEITUNGSARTIKEL: *Wallfahrtsorte der Diözese Augsburg. St. Maria Loretto auf dem Kobel*, in: Katholisches Sonntagsblatt für die Diözese Augsburg, 1. Jg., Nr. 30, 1927, S. 477. – *Die Neu-Instandsetzung des Marienheiligums zu U. L. Frau von Loreto auf dem Kobel*, in: Neue Augsburgische Zeitung, Nr. 172, 1928, S. 4. – *Zur Neuinstandsetzung der Kobelkirche*, in: Neue Augsburgische Zeitung, Nr. 189, 1928, S. 5 (keine Erwähnung Hubers). – *Das alte Kobelheiligum. Zum Beginn des Frauendreißigers*, in: Neue Augsburgische Zeitung, Nr. 186, 1929, S. 6 (keine Erwähnung Hubers). – OBLINGER, JOSEPH KARL: *Kreuz und quer durch unsere Diözese. Kobel-Wallfahrt zu Unserer Lieben Frau von Loreto*, in: Katholisches Sonntagsblatt für die Diözese Augsburg, 7. Jg., Nr. 33, 1933, S. 531 (keine Erwähnung Hubers).



WESTHEIM, ST. MARIA VON LORETO – GRUNDRISS

F XXI WESTHEIM, KATH. WALLFAHRTSKIRCHE ST. MARIA VON LORETO – BILDTADEL



A DER ENGLISCHE GRUß

F XXII Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan

Kath. Pfarrkirche, Gde. Eppishausen, Lkr. Unterallgäu, Diözese Augsburg. Pfarreigründung 1462 unter dem Patronat der Herrschaft Kirchheim. Zur Zeit der Ausmalung ist Fürst Fugger-Glött-Kirchheim der Patron der Pfarrei. 1681 wurde die Bruderschaft vom allerheiligsten Altarsakrament (Corpus-Christi-Bruderschaft) errichtet und oberhirtlich bestätigt.

PATROZINIUM: St. Stephan

BAUWERK: Um 1700 barocke Umgestaltung des spätgotischen Vorgängerbaus (1460/70) mit Erneuerung des Chors und des Langhauses, Abrundung der Fenster u. a. 1794 klassizistischer Umbau durch den Maurermeister Anton Meßnang aus Kirchheim, mit Erneuerung der Langhausdecke und des Dachstuhls, sowie malerische Ausstattung von Huber.¹⁵⁰ – Flachgedeckter, einschiffiger Saalbau zu vier Achsen mit Spiegeldecke. Rundbogenfenster in den drei östlichen Achsen, mit Ausnahme der nordöstlichen mit Blindfenster über Sakristeitüre, sowie je drei übereinander liegende Stichbogenfenster in der Westachse. Im Westen Doppelempore auf toskanischen Holzsäulen, im Süden Spitzbogentüre zwischen den westlichen Achsen. Über den rundbogigen Chorbogen mit toskanischen Kapitellen schließt sich ein eingezogener, zweijochiger Chor mit 5/8-Schluss an. Die Stichkappentonne fußt auf kräftig profilierten Gesimskonsolen (um 1700), die Rippen sind ausgebrochen. Gotische Wölbung mit spitzen Schildbögen und Stichkappen, zum Chorschluss vermittelt ein spitzbogiger Gurt. Nordwestlich Turmzugang, südwestlich über einem unten verkürzten Fenster breite, stichbogige Oratoriumsöffnung. Im Chorscheitel ein Fragment der Stuckierung des frühen 18. Jh., ein Putto mit Früchtekranz zwischen Akanthus.

AUFTRAGGEBER: Seine Hochgräfliche Excelenz, der gnädigst regierende Reichsgraf und Herr Fugger in Kirchheim.¹⁵¹ Noch in der zweiten Hälfte des 20. Jh. befand sich über dem Chorbogen ein geschnitztes Allianzwappen der Fugger/Lodron (= Graf Johann Max Fugger zu Kirchheim, † 1731, und seine Frau Elisabeth, geb. v. Lodron);¹⁵² an deren Stelle ist eine gemalte Inschriftkartusche: „*HIER / IST WAHRHAFTIG / GOTTES HAUS, HIER / IST DES HIMMELS / PFORTE*“ getreten.

EIGENHÄNDIGKEIT/DATIERUNG: Signatur in Fresko A über der östlichen Schmalseite, in dunkler Erdscholle, bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber. P(inxit). 1794.*“. Für die Freskierung erhielt Huber 900 fl.¹⁵³

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A gekahlte Flachdecke; B1 Stichkappentonne, westliches Joch; B2 Stichkappentonne, östliches Joch; Ba, b, Stichkappenscheitel, westliches Joch; Bc, d Stichkappenscheitel, östliches Joch; 1–14 Chor- und Langhauswände

¹⁵⁰ Von ihm stammt auch das Hochaltarblatt des Letzten Abendmahls, siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G48.

¹⁵¹ Vgl. KOPP 1924.

¹⁵² Vgl. HABEL 1971, S. 131.

¹⁵³ „(...), nach Vollendung bekam des Meisters „Schollar“ (Schüler) ebenfalls ein „Drinckgelt“ von ganzen 10 Gulden und 30 Kreuzern und hochehret ob der nun wie neu dastehenden Kirche ließen sich die Haselbacher herbei, den Maler Huber samt „Schollar“ nach Augsburg in einer „besseren Kutsche“ zu führen, wofür sechs Gulden und unterwegs an „Zöhrung“ drei Gulden acht Kreuzer aufgingen.“ (KOPP 1924).

Rahmen: A gemalter, hochovaler Rahmen, mit Laubwerk umwundener Rundstab in Goldocker; B1, B2 gemalte, kreisrunde Rundstabrahmen, mit Perlenband umwunden, in Goldocker; B a–d gemalter, kreisrunder, schmaler Rundstab in Goldocker; 1–14 ovaler, flacher Rahmen mit Perlstabbesatz

Technik: Fresko; A, B1, B2, 1–14 polychrom; Ba–d Grisaille

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1870/71; 1905/06 Restaurierung der Deckenbilder durch Gebr. Haugg; 1954 Kirchnererneuerung mit Reinigung der Fresken durch Kirchenmaler Dreier (Dreyer), Ottobeuren; 1980–83 Rekonstruktion der architektonischen Raumfassung des ausgehenden 18. Jh. – Bis auf kleine Rissbildungen und nachgedunkelte, verfärbte Retuschen guter Erhaltungszustand.

BESCHREIBUNG

A STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS

Das hochovale Langhausfresko zeigt eine einansichtige, über dem östlichen Rahmen aufgebaute Komposition, deren Betrachterstandpunkt im westlichen Langhausdrittel liegt.

Dem Text der Apostelgeschichte folgend, bildet eine hügelige Landschaft vor den Toren der Stadt Jerusalems, die links im Hintergrund erscheint, den Schauplatz des Martyriums. Über den östlichen Rahmen erstreckt sich ein stufenförmig getrepptes Terrain. Die Marterszene ist isoliert auf einem hell erleuchteten Plateau im Mittelgrund dargestellt. Im Zentrum liegt Stephanus im Diakongewand, in Albe und gelber Dalmatik, zusammengebrochen auf dem Boden und blickt verklärten Angesichts zum Himmel. Vier mit Steinen bewaffnete Schergen dringen von hinten, Steine schleudernd, auf ihn ein. Im Vordergrund liegen auf den dunklen Erdschollen Waffen und Kleider verstreut, die von Saulus, der der Steinigung des Stephanus zugestimmt hatte (Act 7,57), bewacht werden. Die Zuschauermenge ist kreisförmig um die zentrale Steinigungsgruppe arrangiert. Männer und Frauen aus dem Volk sowie Soldaten, Pharisäer und Mitglieder des Hohen Rats der Juden werden Zeugen des Martyriums. Über dem Gesteinigten schwebt ein Engel mit den Siegesymbolen, Märtyrerkrone und Palmzweig. In der oberen, westlichen Bildhälfte erscheint in einer Lichtgloriole die Heilige Dreifaltigkeit. Nach dem Text der Apostelgeschichte betete Stephanus vor dem Tod um die Vergebung der Sünden seiner Mörder und sah in einer Vision den Himmel offen und darin Gott in seiner Herrlichkeit mit Christus zu seiner Rechten (Act 7,56). Die Dreieinigkeit wird von Engeln flankiert: links richten zwei Engel das Kreuz auf, während rechts ein Engel die Weltkugel trägt. Am oberen Bildrand schweben ein Engel und ein Putto, die Szene nach oben abschließend.

In der Gesamterscheinung dominiert ein gedämpfter Farbeindruck. Eine breite Palette von Grün- und Brauntönen, durchsetzt mit Ocker, Grau und Violett, bestimmt den irdischen wie den himmlischen Bereich. In der mittleren Wolkenzone mit kräftigem Hellblau der Himmelsöffnungen akzentuiert, darüber im himmlischen Bereich zu hellem Grau bis zu rosa-violett changierendem Beige-Weiß aufgelichtet. Die zentrale Hauptgruppe um Stephanus sowie die Zuschauer des Hintergrundes sind in sehr aufgehellter Palette, ohne Buntfarben, gestaltet. Vielmehr bilden sie mit dem Hügelplateau sowie dem Gewölk eine einheitliche, undifferenzierte Farbmasse. Die Repoussoirfiguren im Vordergrund dagegen sind von dunkler, kräftiger Farbgebung mit Akzenten in Blau, Rot, Grün und Gelb. Den hellsten Punkt der Darstellung bildet die in der Lichtgloriole erscheinende Heilige Dreifaltigkeit. Die kräftigsten Farben erscheinen an den Engeldraperien, in den Komplementärfarben Rot und Grün sowie Blau und Gelb.

In der Pfaffenhausener Stephanuskirche schuf Huber ebenfalls eine Steinigung des hl. Stephanus (F XI, A).

B1 PUTTEN MIT SYMBOLEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

Das westliche Joch des Chorraumes trägt im Scheitel der Stichkappentonne ein Tondo mit der Darstellung der Sinnbilder der christlichen Tugenden.

In heller, lichter Farbigkeit sind drei Putten mit den Attributen von Glaube, Liebe und Hoffnung auf Wolken dargestellt. In der Mitte sitzt erhöht die Personifikation der Liebe in hellgelbem Tuch mit erhobenem, brennendem Herzen und Hand auf der Brust. Links unterhalb schwebt ein Putto in gedämpft roter Draperie, mit Kreuz und Kelch (Fides), rechts davon sitzt auf dunklem Gewölk Spes mit dem Anker in blauen Stoff gehüllt. Oberhalb des Ankers sowie seitlich des Kreuzbalkens schweben geflügelte Puttenköpfchen.

Das Licht fällt von links ein. Caritas erscheint in hellstem Licht, die obere Gesichtspartie von Spes wird vom Schatten des Ankers bedeckt. Das Gewölk vor hellblauem Himmel ist ocker-bräunlich bis weißlich-grau verschattet. Davon heben sich die gedämpften Symbolfarben Blau, Gelb und Rot dezent ab.

Diese Komposition ist ebenfalls in Stockheim (F XIX, B) und Oberrottmarshausen (F XXIV, C) Bestandteil des Bildprogramms.

B2 VEREHRUNG DES SANCTISSIMUM DURCH PUTTEN

Im kreisrunden Scheitelfeld der östlichen Chorraumachse sind in einem Wolkenhimmel Putten in der Verehrung des Allerheiligsten dargestellt.

Im Zentrum des Bildfeldes erscheint die Monstranz, die in ihrem Innersten die Hostie birgt, auf einer Wolke im hellsten Licht. Links unten ist ein vor dem Allerheiligsten in Ehrfurcht tief verneigter und anbetender Putto mit ocker-brauner Draperie auf einer Wolkenbank angeordnet. Diesem gegenüber befinden sich ein inzensierender Putto mit Weihrauchfass in hellvioletterm Tuch sowie ein Anbetungsputto in rosa-weiß schattiertem Stoff. Zahlreiche geflügelte Puttenköpfchen bevölkern die Himmelsszenerie.

Dezente, zurückhaltende Farbigkeit mit kräftigem Farbakzent in Goldocker der Monstranz, das sich wesentlich dunkler an der Draperie des verehrenden, linken Putto wiederholt. Beige-gräulich verschatteter Wolkenhimmel mit geringen, hellblauen Himmelsdurchblicken sowie einer der Wolkenfarbigkeit entsprechenden Gestaltung der Putten.

BA-D VIER KIRCHENVÄTER

Darstellungen der vier Kirchenväter in Medaillons an der Chordecke, die Puttenmedaillons (B1, B2) flankierend, zwischen Scheiteltondi und Stichkappen eingespannt. Darstellungen als Halbfiguren in grauer Grisaillemalerei.

BA AUGUSTINUS

Nördlich von der Allegorie der Hoffnung, Darstellung des Augustinus mit brennendem Herzen, vor der Brust verschränkten Armen, im Hintergrund Mitra und Bischofsstab

BB GREGOR D. GR.

Südlich von der Allegorie des Glaubens, profilansichtige Darstellung Gregor d. Gr. in päpstlicher Kleidung, mit Tiara und Kreuzstab, Schreibfeder und Taube der Inspiration

BC HIERONYMUS

Nördlich vom Hochaltar, Darstellung des Hieronymus als büßender Einsiedler, mit entblößtem Oberkörper und aus dem Himmel dröhnender Trompete

BD AMBROSIIUS

Südlich vom Hochaltar, Ambrosius im Bischofsornat mit Bienenkorb und Schreibfeder

1–14 APOSTELMEDAILLONS

Vierzehn ovale Medaillons mit Darstellungen der Apostelköpfe, darunter auch Jesus, Maria und Paulus, an den Chor- und Langhauswänden über den Apostelkreuzen. Zartfarbige, polychrome Brustbilder vor ocker-braunem Hintergrund, in goldgelben Rahmen mit Bezeichnung durch Namensinschrift im unteren Scheitel.¹⁵⁴ Von den insgesamt vierzehn Medaillons sind sechs im Chorraum sowie acht im Langhaus angeordnet. Paarweise Anordnung im Langhaus, mit Ausnahme der westlichen Achse, wobei die Apostel einander zugewandt sind. Der Großteil der Einzelporträts ist nach Osten gerichtet.

Nordwand von Ost nach West: 1 Iesus, 2 Petrus, 3 Iacobus Maior, 4 Andreas und 5 Thomas, 6 Matthäus

Südwand, von Ost nach West: 7 Maria, 8 Paulus, 9 Johannes, 10 Philippus und 11 Tadeus, 12 Bartholomäus und 13 Simon, 14 Mathias

„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“

Der Raumeindruck wird durch die den Innenraum gliedernde architektonische Illusionsmalerei geprägt, wobei fast alle architektonischen Stuckgliederungen in Scheinmalerei ausgeführt sind.¹⁵⁵ Die gemalte architektonische Raumfassung umfasst eine vollständige Bemalung des Chor- und Langhausgewölbes und beschränkt sich an den Wänden auf die Fenster- und Chorbogenachsen. Dabei sind die Wandflächen in hellgelblich, gebrochenem Weißton, die Deckenflächen in zartem, kühlem Hellgrün, Stuckbänderungen in Hellgelb gehalten sowie Akzente in Goldocker an gliedernden Architekturelementen gesetzt. Die sehr plastisch wirkende Stuckmalerei dagegen ist in schattierten Abstufungen von Grau gegeben. Diese Dekorationsmalereien sind zentralperspektivisch angelegt und von stark plastischer Wirkung.

Das Langhaus zeigt eine dezente gemalte Architekturgliederung. An den Fensterumrahmungen werden Profilierungen mit kreisrunden Profilleisten vorgetäuscht. Die Rücklagen zwischen den schmalen Stuckbändern sind grün abgefasst. Die Sohlbank ruht auf triglyphenartigen Konsolen mit Guttae. Fensterbekrönung in Form von stilisierten Rosetten mit seitlichen Akanthusknospengirlanden vor grünen Rücklagen; im Nordosten (zwischen Seitenaltar und Kanzel) ein Blindfenster in derselben Ausformung. Oberhalb der Fenster verläuft am Kehlenansatz ein profiliertes, verkröpftes Gesims mit Eichenlaubbesatz. Das Gesims ist dreiseitig umlaufend und bricht im westlichen Joch auf Höhe der Emporenbrüstung ab. Darüber setzt eine konsolartige Stuckbänderung, die stark verschattet ist, an. Die Deckenfläche begrenzend bzw. das drei Fensterachsen überspannende, ovale Bildfeld einfassend, erheben sich auf dem Gesims östlich und westlich goldbrokatierte Gurtbögen, die von Stuckbänderungen in zartem Gelb begleitet sind. Grün getönte, von Perlstab-Zierleisten gerahmte und mit Laubkränzen besetzte Zwickelfelder flankieren längsseitig das große Deckenbild.

¹⁵⁴ Habel beschreibt „Apostelköpfe (...) in ovalen Medaillons mit Schleifen im Scheitel; darunter Apostelkreuze“ (HABEL 1971, S. 132). Die erwähnten Schleifen sind heute nicht mehr vorhanden. Vermutlich handelt es sich dabei um eine Fassung des 20. Jh.

¹⁵⁵ Hierbei handelt es sich um eine Rekonstruktion aus den Jahren 1980–83 nach Befund (klassizistische Graumalerei in Grün-Grau mit Ritzung) und Freilegungen.

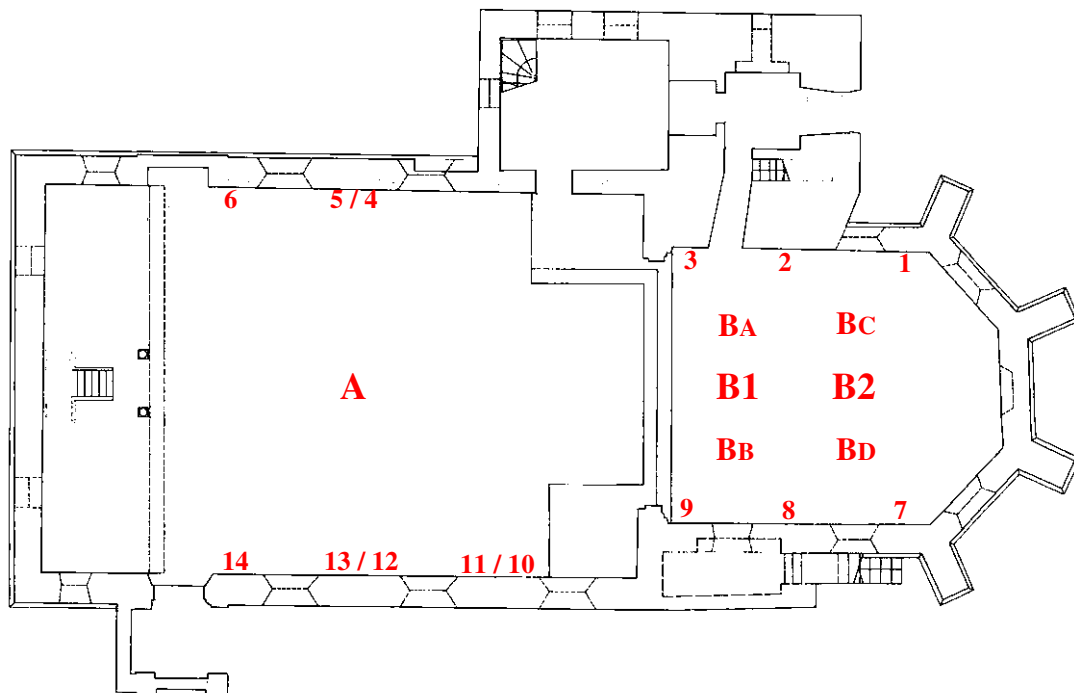
Dieses wird an den Längsseiten von Scheibenrosetten mit Festons zentral flankiert. Jedoch ist dieses Rosettenmotiv aus der Mitte nach Westen verschoben und nicht direkt oberhalb der mittleren Fensterachse platziert.

Am Chorbogen erhebt sich über dem gemalten Profilrahmen und vor dem verkröpften Gesims eine bekrönende Inschriftkartusche mit seitlichen Laubgehängen. In der Breite des Chorbogens, auf dem Kämpfer fußend, zieht eine Stuckbänderung senkrecht nach oben. Die hierdurch ausgebildeten Zwickelfelder sind mit Laubkränzen besetzt und hellgrün getönt. Die Chorbogenleibung zielt eine goldgelbe Brokatfüllung sowie eine zentrale Scheibenrosette.

Im Chorraum sind von den hellgelb getönten Graten des Chorgewölbes sowie den die Tondi begleitenden Stuckbändern die Zwickel- und Stichkappenflächen in Hellgrün abgesetzt und zusätzlich mit einem Astragalstab begleitet. Fensterprofilierungen in der Art, wie im Langhaus beschrieben, jedoch ohne Aufsätze.

QUELLEN: BLfD, Objektakt Haselbach St. Stephan.

LITERATUR: BRAUN 1823, Bd. 1, S. 211; Bd. 2, S. 83, 218 (keine Erwähnung Hubers). – HOPP 1893, Bd. 1, S. 336 f. (keine Erwähnung Hubers). – DEHIO 1908, S. 174. – FEULNER 1916/17, S. 74. – KOPP 1924, o. S. – ZOEPFL 1934–39, S. 59, 561. – DEHIO 1954, S. 147. – KARLINGER 1961, S. 126. – HAISCH 1968, S. 500, 535. – VOGEL 1970, S. 149–155 (keine Erwähnung Hubers). – HABIG 1971, S. 153, 192. – HABEL 1971, S. 130, 132, 408. – KÜHLENTHAL 1981, S. 165 (Architekturmalerei an der Fassade). – SPRANDEL 1985, S. 87. – HAISCH 1987, S. 979 (keine Erwähnung Hubers). – STANKOWSKI 1987, S. 314. – STANKOWSKI 1988, S. 122. – DEHIO 1989, S. 418 f. – NESTLER 1994, S. 129. – KLEIBER 2003, S. 145. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33, 38. – MENATH-BROSCH 2012.



HASELBACH, ST. STEPHAN – GRUNDRISS (GRUNDRISS PFARRARCHIV HASELBACH)

F XXII

HASELBACH, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN – BILDTAFELN



A STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS



B1 PUTTEN MIT SYMBOLEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN



B2 VEREHRUNG DES SANCTISSIMUM DURCH PUTTEN



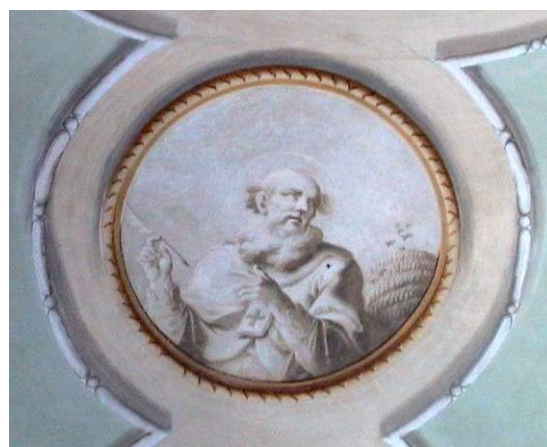
BA AUGUSTINUS



BB GREGOR D. GR.



BC HIERONYMUS



BD AMBROSIUS



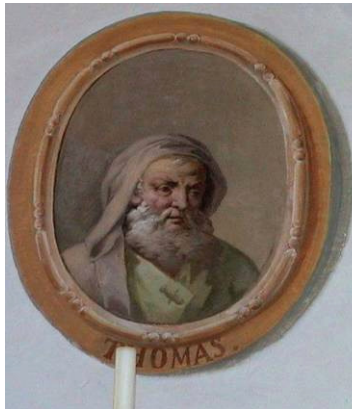
1 IESUS



2 PETRUS



3 IACOBUS MAIOR



4 THOMAS UND 5 ANDREAS



6 MATTHÄUS



7 MARIA



8 PAULUS



9 JOHANNES



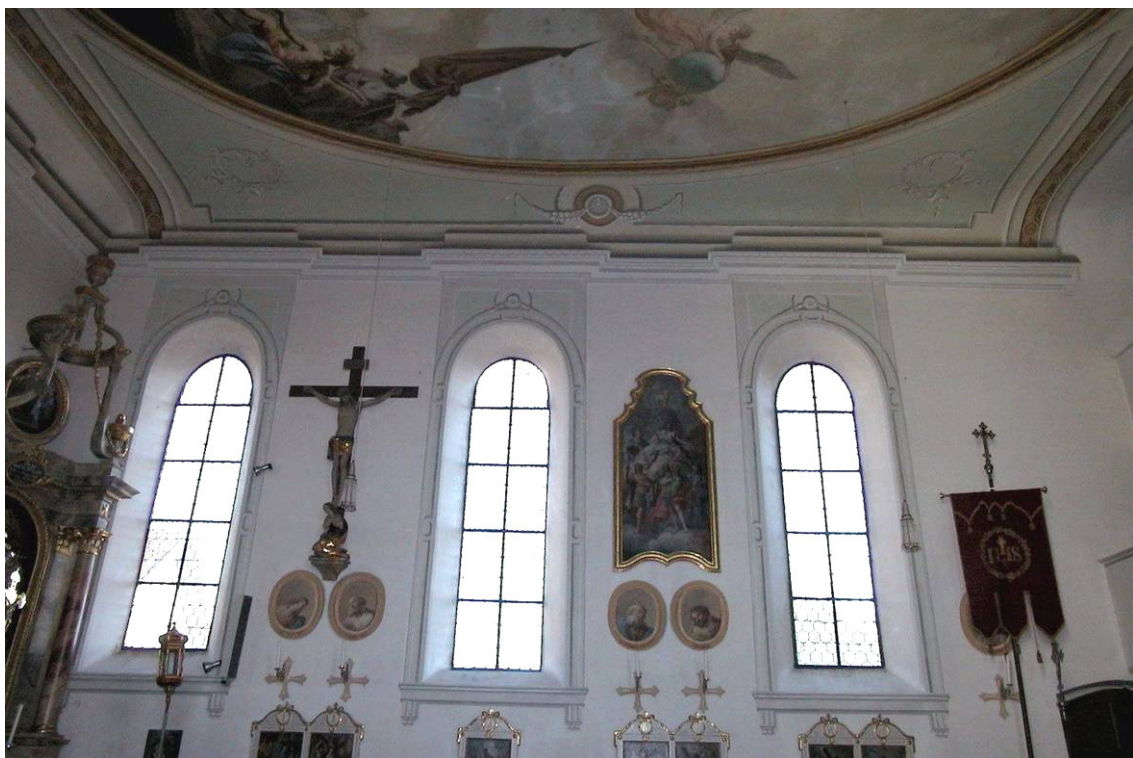
10 PHILIPPUS UND 11 TADDEUS



12 BARTHOLOMÄUS UND 13 SIMON



14 MATHIAS



„GEMALTE QUADRATOR UND STUCCATOR ARBEIT“, SÜDWAND

F XXIII Schwabbruck, kath. Pfarrkirche St. Walburga

Kath. Pfarrkirche, Lkr. Weilheim-Schongau, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung hatte die Benediktinerabtei Füssen das Präsentationsrecht auf die Pfarrei, Niedergericht Kloster Füssen.

PATROZINIUM: St. Walburga

BAUWERK: Auf den spätgotischen Bau verweist eine Inschrift an der Ostwand des Altarraumes mit der Jahreszahl 1493. In den Jahren 1686/87 wurde die Kirche barockisiert. 1795 Verlängerung nach Westen und klassizistische Ausstattung mit Ausmalung durch Huber. – Einschiffiger, dreiachsiger Saalbau mit flacher Stichkappentonne auf korinthischen Doppelpilastern und Doppelempore im Westen.¹⁵⁶ Gotischer, eingezogener Chorraum zu zwei Achsen mit Dreiachtelschluss und Stichkappentonne; südlich gotischer Sakristeianbau, romanischer Turm auf der Nordseite zwischen Chor und Langhaus.¹⁵⁷

AUFTRAGGEBER: Das Chronogramm in A: „*PraeposItO hVlatIs ECCLesIae / FrancIsCo VVanCkMILLer / haec pInXI Ioannes IosephVs HVber.*“ (= 1795) überliefert uns den Namen des Pfarrers, der die Kirche klassizistisch schmücken ließ: Pfarrer Franziskus Wanckmiller unter dem letzten Abt von St. Mang, Ämilian Hafner (1778–1803)¹⁵⁸ (bzw. Aemilian Huber¹⁵⁹), dessen Wappen in der gemalten Kartusche über dem Chorbogen erscheint.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in B über dem Ost-Rahmen: „*J A H (ligiert) uber P.(inxit) 1795.*“.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, Aa–d, a Flachtonne mit Stichkappen; A1–4 Zwickelfelder zwischen den Stichkappen; B Stichkappentonne, im Osten abgemuldet; B1, 2 und Ba–d Chor, Zwickelfelder; EB1, 2 Emporenbrüstungen; 1–12 Langhaus und Chor, Pilasterschäfte

Rahmen: A gemalter rechteckiger Profilrahmen mit Laubkranz und eingezogenen Ecken in Gold; B imitierter ovaler Stuckrahmen in Form eines goldenen Laubkranzes; A1–4, B1, 2 gemalte, schmale Rahmenleiste in Gold entlang der Stichkappengrante; EB1, 2 stuckiertes, schmales Rundstabprofil; 1–12 gemalte, ovale Goldrahmung

Technik: Fresko; A, B, a, A1–4, B1–2, polychrom; Aa–d, Ba–d, Grisaillemalerei in Grau auf hellgrünem Grund

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1908/09 Restaurierung durch Max und Anton Vogt;¹⁶⁰ 1947 Restaurierung durch H. Pfohmann; 1953 Restaurierung durch Fa. Hartmann; 1975 Restaurierung mit Auffrischung der Fresken. – Bis auf einige Risse, nachgedunkelte Retuschen und hervortretende Altkittungen guter Erhaltungszustand.

¹⁵⁶ Das Gotteshaus misst einschließlich Chor im Äußeren 27 Meter in der Länge. Das Langhaus ist außen 18,5 m lang, 10,50 m breit und 9 m hoch.

¹⁵⁷ Vgl. HOFMANN 1959, S. 105. – DEHIO 1990, S. 1098 f.

¹⁵⁸ Vgl. BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 525.

¹⁵⁹ Vgl. DEHIO 1990, S. 1099.

¹⁶⁰ Die Deckenbilder befanden sich durch Schimmelbildung infolge mangelhafter Lüftung in einem schlechten Zustand. Zudem wurden Farbschichten durch eingedrungenes Wasser zersetzt.

Hl. Hieronymus sowie die farbige Architekturgliederung scheint stark überarbeitet, die Apostelköpfe teilweise stark reduziert und übermalt.

BESCHREIBUNG

A HIMMELFAHRT CHRISTI

Das einansichtige, langgestreckte Fresko, das nach Osten zu betrachten ist, nimmt fast die gesamte Deckenfläche ein. Die Darstellung der Himmelfahrt Christi (Act 1,9–11) ist in drei übereinanderliegenden, miteinander verbundenen Zonen aufgebaut.

Nur mit wenigen Mitteln ist ein landschaftlicher Schauplatz angedeutet: über dem geöffneten Sarkophag im Vordergrund erheben sich Erd- und Felsschollen, die nach vorne zerklüftet abbrechen. Dahinter ragt im Mittelgrund ein hell erleuchtetes Plateau auf. Jeglicher Ausblick in den Hintergrund, der nach hinten abfällt, ist durch Figuren verstellt. Auf diesem zerklüfteten Terrain sind die Apostel um Petrus in ihrer Mitte sitzend, stehend und kniend versammelt. Sie begleiten mit lebhaften Gebärden das wunderbare Geschehen und sind in einem Zustand außerordentlicher Erregung, des Überwältigtseins und Staunens dargestellt. Über ihnen entschwebt Christus von einer strahlenden Lichtglorie umfungen nach oben. Über weißem Lendentuch trägt er einen roten, im Winde wehenden Mantel. Sein Geleit bilden lebhaft bewegte Anbetungsengel: Unterhalb zu seiner Rechten stützen zwei Engel das Kreuz, während die Gruppe zu seiner Linken, auf einer diagonal nach oben aufgetürmten Wolkensäule, in verehrender und anbetender Haltung verharren. In der Zone über dem Auffahrenden erscheint der segnende Gottvater. Er liegt über der von einem Engel getragenen Weltkugel. Sein überlanger Umhang bläht sich in einem großen Bogen über seinem Haupt auf, ein Putto hält das Ende des Tuches.

Das Langhausbild ist von kühlem, klarem Farbcharakter. Von den repoussoirhaften, in kräftigen Farben gestalteten sowie in ihren Umrissen klar erscheinenden Aposteln im Vordergrund ist die Gruppe um Petrus im Bildmittelgrund, in gedämpfter heller Farblosigkeit, deutlich abgesetzt. Vor den gebrochenen Olivgrün-, Braun- und Ockertönen der Landschaft erscheinen in den Draperien der Apostel warme und mit Ausnahme von Blau gebrochene Buntfarben. In der oberen Zone heben sich von den Wolken, die von Weiß über helles Ocker bis zu dunklem Grau-Braun abgeschattiert sind, und den hellblauen Himmelsdurchblicken die Farbeffekte in Blau, Rot, Violett und Hellgrün ab.

A1–4 ERSCHEINUNGEN DES AUFERSTANDENEN

A1 JESUS ERSCHEINT DEN MARIEN

Dem Matthäusevangelium folgende Darstellung der Begegnung von Christus und den beiden Frauen, nachdem sie am Ostermorgen das Grab Christi besucht hatten (Mt 28,9 f.).

Inmitten einer orientalischen Landschaft steht Jesus den beiden Frauen gegenüber: die Ältere kniet vor ihm nieder und streckt mit flehendem Gesichtsausdruck beide Arme nach ihm aus, während die Jüngere dahinter in anbetender, verehrender Pose und geneigtem Haupt ihn ansieht. Jesus antwortet mit auffordernder Geste. Es ist der Moment des Verkündigungsauftrages: „*Gehet hin und verkündiget es meinen Brüdern, daß sie gehen nach Galiläa, daselbst werden sie mich sehen.*“ verbildlicht.

Im Zentrum sind die eindrucksvollen Gesten der Hauptfiguren über dem Ausblick in eine orientalische Landschaft platziert. Seitliche Begrenzungen bilden eine Palme und Bäume, Himmelsfärbung in morgendlicher Röte. Neben dominierenden Braun- und Grüntönen einzige Farbakzente in kühlem Blau und rötlichem Violett.

A2 JESUS ERSCHEINT MARIA MAGDALENA

Nach Johannes war Maria aus Magdala am Ostermorgen allein zum Grab gekommen (Io 20,11–18). Sie fand am Grab zwei Engel vor, nicht aber Christus. Weinend wandte sie sich ab, als Christus ihr erschien und sie ansprach. Maria Magdalena dachte, er sei der Gärtner, und fragte ihn, ob er ihren Herrn weggetragen habe. Daraufhin nannte Christus sie beim Namen und sie erkannte ihn. Er sprach zu ihr: „*Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater*“.

Maria Magdalena ist vor Christus, neben ihrem Salbgefäß, auf die Knie gesunken und streckt in demutsvoller Haltung die Linke nach ihm aus. Christus begegnet ihr in Gestalt eines Gärtners mit Spaten und Hut. Er gibt sich ihr zu erkennen, antwortet mit einer freundlichen Zuwendung, aber zurückweisenden Geste. Die Szene wird beiderseits durch Gebüsch sowie rechts durch einen überschnittenen Baum begrenzt. Zwischen den beiden Hauptfiguren öffnet sich ein Ausblick auf eine orientalische Landschaft mit Bergpanorama am Horizont.

Der rötlich verfärbte Himmel ist in morgendliche Stimmung getaucht. Neben einer reichen Abstufung von Braun- und Grüntönen Farbakzente in Goldgelb und Rot im Kontrast zu Weiß.

A3 GANG NACH EMMAUS

Entsprechend der Textquelle des Lukasevangeliums ist der Gang nach Emmaus, eingebettet in eine Landschaft, dargestellt (Lc 24,13 ff.).

Jesus steht zwischen zwei Wanderern, durch Wanderstab und Hut als solche gekennzeichnet, mit diesen in ein Gespräch vertieft. Dabei hat er sein Antlitz und seine Rechte nach oben erhoben. Die Szene wird links durch eine mächtige Palme und Bäume begrenzt, auf der rechten Seite erscheint am Wegesrand unterhalb eines Gebüschs ein Holzkreuz. Der Geste Christi entspricht jene des hinter ihm stehenden Mannes, nach unten auf das Kreuz verweisend. Dazwischen öffnet sich die Landschaft in weites, hügeliges Gelände. Am Horizont erscheint die ummauerte Stadt Emmaus vor einem Bergpanorama.

Die orientalische Landschaftsdarstellung dominieren Grün-, Ocker- und Brauntöne. Davon ist die Gewandung Christi in Rot-Blau deutlich abgesetzt und korrespondiert mit der Himmelsfärbung. Die beiden Emmausjünger bilden mit den Erdtönen eine farbliche Einheit.

A4 JESUS AM SEE GENEZARETH

Jesus steht unter einem Laubbaum am Ufer des Sees Genezareth mit ausgebreiteten Armen, nach links den Aposteln auf dem Schiff gewandt, jene anweisend, die Netze auszuwerfen (Io 21,4 ff.). Die auf dem Schiff versammelten Jünger sind in heftigen Gebärden, mit Jesus sprechend und ihm antwortend, dargestellt. Petrus kniet auf dem Bug und streckt beide Arme nach ihm aus. Dem auf der linken Seite die Szene begrenzenden, mächtigen Laubbaum entspricht auf der rechten Seite der Schiffsmast.

Wiederum beherrschen die einander antwortenden Gesten der gegenüberstehenden Hauptfiguren das Zentrum der Darstellung, wodurch ein spannungsreicher Moment erzeugt wird. Zwischen den Hauptakteuren erstreckt sich der See, am Horizont trennt eine Stadtsilhouette Himmel und Wasser.

Wiederum morgendliche Dämmerung und hellrosa Tönung des Himmels. Vorherrschende Grün- und Brauntöne in der Landschaftsdarstellung, davon hebt sich Jesu Gewandung in Rot und Blau deutlich ab, während die Apostel sehr hell, in gebrochenen Grau-Braun-Tönen dargestellt sind.

AA–D VIER KIRCHENVÄTER

Darstellung der vier lateinischen Kirchenväter als sitzende Ganzfiguren auf Wolken. Bildnisse in grauer Grisaillemalerei auf hellgrünem Grund, ohne Rahmung, das Langhausfresko westlich und östlich flankierend. Den Kirchenvätern ist ihr jeweiliges Attribut sowie Buch oder Tafel und Schreibfeder beigegeben.

- AA Nordöstlich Gregor d. Gr. mit Papstinsignien, Tiara und Kreuzstab mit drei Balken, und Taube der Inspiration
- AB Südöstlich Ambrosius mit Bischofsstab und Mitra zu seinen Füßen, rücklings Bienenkorb, das Symbol für die Beredsamkeit
- AC Südwestlich Hieronymus als büßender Einsiedler mit Trompete zwischen den Wolken
- AD Nordwestlich Augustinus mit flammendem Herzen, dem Symbol für die göttliche Liebe, in der Linken und zu Füßen liegende Mitra und Bischofsstab

A PUTTEN MIT MÄRTYRERSYMBOLEN

Östlich vor dem Chorbogen befindet sich eine illusionistisch gemalte, kreisförmige Deckenöffnung. Dort schweben zwei Putten mit Lorbeerkranz und Palmzweig vor hellblauem Himmel. Der Eindruck einer realen Öffnung wird durch den perspektivisch gemalten Einblick sowie durch den überschrittenen Mauerrand noch verstärkt.

B AUFERSTEHUNG CHRISTI

Das ovale Bildfeld im Chorraum zeigt die Auferstehung Christi, wie sie im Matthäusevangelium beschrieben wird (Mt 28,2–4).

Lehmige Erd- und Felsschollen, die nach vorne zerklüftet abbrechen, bezeichnen die Öde des Grabesortes. Dem Sarkophag entschwebt die von einer strahlenden Lichtglorie umfangene Gestalt Christi. Der vom Wind gebauschte hellrote Mantel, der erhobene rechte Arm und die Stellung der Beine machen die Bewegung des Auffahrens anschaulich. In seiner Linken hält Christus die österliche Siegesfahne mit dem Kreuz als Zeichen des Triumphes über den Tod, sein Blick folgt der in den Himmel weisenden Rechten. Christus trägt ein weißes Lendentuch und einen roten Umhang (wie in A2, A3). Den schweren Deckel des Grabes hat der hinter dem Sarkophag stehende Engel emporgehoben. Den Vordergrund begrenzen dunkle Repoussoirfiguren in Gestalt von drei erschrockenen, angsterfüllt und geblendet zurückweichenden Grabwächtern. Zwei der römischen Soldaten sind, vom Lichtglanz erschrocken, auf den Boden gestürzt und halten schützend Schilde vor ihre Körper. Der Dritte ergreift abgewandt die Flucht.

Die terrestrische Zone ist in kräftigem Umbra-Braun gehalten und lichtet sich nach oben auf. Das Hellblau des Himmels gibt den Hintergrund für die Glorie, in der Weiß als Lichtfarbe eingesetzt ist. Die farblose Gestalt des Auferstehenden in transparenten Weißbrechungen bildet den hellsten Punkt. Die Wächterfiguren sind farbtintensiv mit kräftigem Inkarnat und Farbakzenten in Rot, Grün und Blau an den Gewändern gestaltet.

B1, 2 HEILIGE AM LEEREN GRAB

B1 MARIA MAGDALENA AM GRAB

Maria Magdalena steht trauernd über das geöffnete, leere Grab gebeugt (Io 20,11). Mit einem Tuch in ihrer Rechten trocknet sie ihre Tränen, während sie mit der linken Hand auf das leere Grab deutet. Vor dem Sarkophag, aus welchem das Schweiß Tuch Christi hängt, steht ihr Salbgefäß. Über der Grabesstätte ragt eine Palme auf, die als

Siegessymbol über den Tod zugleich auf die Auferstehung Jesu verweist. Hinter Maria Magdalena liegt der Grabdeckel im Gebüsch.

Landschaftsdarstellung bestimmende Grün- und Brauntöne, Akzente im Gewand der Magdalena in Gelb und Weiß, vor rosa-violett verschatteten Wolken am blauen Himmel.

Die Figur der Maria Magdalena entspricht jener im Langhaus-Zwickelbild A2. Auch hier trägt sie über einem weißen Gewand einen goldgelben Mantel und schulterlanges, blondes Haar.

B2 PETRUS UND JOHANNES AM GRAB

Petrus und Johannes, von Maria Magdalena gerufen, sind zum Grab geeilt (Io 20,2–8). Beide stehen bestürzt am geöffneten, leeren Grab. Während Johannes fassungslos in das leere Grab blickt, sieht Petrus mit Bestürzen zum Himmel. Vor dem Sarkophag liegt der Grabdeckel, von welchem das Schweiß Tuch Christi herabhängt. Die Szene wird auf der rechten Seite von einer Palme begrenzt, nach links durch Gebüsch.

Den landschaftlichen Schauplatz bestimmende Grün- und Brauntöne, bereichert durch farbige Akzente in Blau und Rot an den Gewändern der beiden Apostel.

BA–D VIER EVANGELISTEN

Darstellung der vier Evangelisten auf den äußeren Zwickelfeldern der Stichkappentonne des Chorraums, die Auferstehung Christi seitlich flankierend. Vier Evangelisten als Ganzfiguren, mit ihren Attributen auf Wolken sitzend, in grauer Grisaillemalerei auf hellgrünem Grund, ohne Rahmung. Den Evangelisten ist jeweils eine Schreibfeder, eine Tafel oder Buch beigegeben.

BA Nordöstlich Matthäus mit Engel

BB Südöstlich Markus mit geflügeltem Löwen

BC Südwestlich Johannes mit Adler

BD Nordwestlich Lukas mit geflügeltem Stier und Staffelei

EB1 AUSGIEßUNG DES HEILIGEN GEISTES

Am schmalen, breitformatigen Bildfeld an der oberen Emporenbrüstung ist die Ausgießung des Heiligen Geistes in grau-brauner Grisaillemalerei verbildlicht (Act 2,1–3). Maria nimmt die Mitte der zwölf Apostel ein, die um sie herum stehend und sitzend gruppiert sind. Am oberen Bildrand schwebt im Zentrum die Taube des Heiligen Geistes in einer Lichtglorie. Von ihr gehen Lichtstrahlen aus, Flämmchen züngeln auf den Köpfen der Anwesenden. Die Szene wird durch seitlich rahmende, überschnittene Säulen auf hohen Postamenten, um welche ein Vorhang geschlungen ist, eingefasst.

EB2 DER UNGLÄUBIGE THOMAS

An der unteren Emporenbrüstung ist die Begegnung des ungläubigen Thomas mit Christus in grau-brauner Grisaillemalerei dargestellt (Io 20,26–29). Christus ist mit entblößter Seitenwunde dem vor ihm knieenden Ungläubigen zugeneigt. Thomas examiniert die Wunde und legt einen Finger hinein. Die beiden stehen im Kreis der Apostel, die staunend und erregt das Geschehen verfolgen. Der Raum dieser Apostelversammlung wird seitlich durch zwei Säulen auf Sockelbrüstungen angedeutet. Durch eine beidseitig um die Säulen geschlungene Vorhangdraperie erhält die Szene einen bühnenartigen Charakter.

1–12 APOSTELKÖPFE

Darstellung der Apostelköpfe in Medaillons an den Pilastern im Chor und Langhaus; dabei paarweise Anordnung an den Doppelpilastern im Langhaus, mit Ausnahme des nordöstlichen Pilasterpaares mit Kanzel. Grisaillemalerei in Grau vor hellgrünem Grund und Goldrahmung. Die Apostel sind weder durch Namensinschriften noch durch Attributbeigaben charakterisiert.

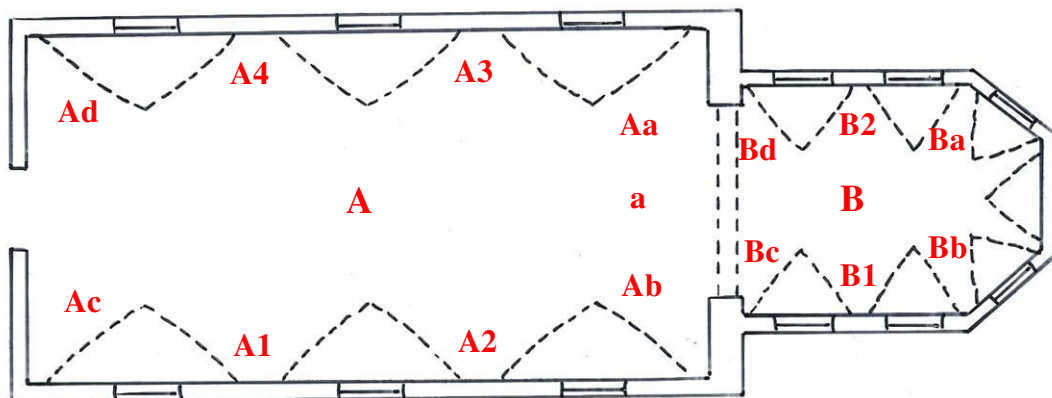
FARBIG AKZENTUIERTE DECKENGLIEDERUNG UND STUCCO FINTO

Die farbige Akzentuierung der Gewölbeflächen folgt den architektonischen Gegebenheiten, insbesondere im Chor, und unterteilt das Gewölbe in Bildfelder. Beispielsweise fungieren die Stichkappen-Zwickelfelder als Träger figürlicher Darstellungen, deren Begrenzung die Stichkappengrate bilden.

Von den weißen Wandflächen heben sich die hellviolett gefassten Pilasterschäfte und gemalten Fensterprofilierungen ab. Das farbige Deckendekorationssystem besteht aus einer hellvioletten Stuckbänderung entlang der einzelnen Architekturelemente (z. B. Stichkappengrate, Schildbögen u. a.) und der Plafonds, aus hellgrün getönten, Perlstab gesäumten Rücklagenflächen mit Kirchenväter und Evangelistenbildnissen sowie goldockerfarbenen Akzenten in Form von Brokatfüllungen in Stichkappen, Chor- und Gurtbögen sowie der Bilderrahmen. Dieses wird ergänzt durch Stucco finto-Elemente wie Kartuschen, Fensterbekrönungen, Wappenkartusche, Stuckornamentik, Rosetten und Akanthusknospen.

QUELLEN: BLfD, Objektakt Schwabbruck St. Walburga.

LITERATUR: BRAUN 1823, Bd. 1, S. 162; Bd. 2, S. 73 (keine Erwähnung Hubers). – BEZOLD/ RIEHL 1895, S. 604 f. (Datierung 1796). – HOPP 1893, Bd. 2, S. 199 (keine Erwähnung Hubers). – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 84 (Datierung 1796). – DEHIO 1908, S. 468 (Datierung 1796). – FEULNER 1916/17, S. 74 (Datierung 1796). – HAUGG 1923, Nr. 20. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128 (Datierung 1796). – HUBER 1937. – GÖERS 1948, S. 38. – DEHIO 1952, S. 267. – HOFMANN 1959, S. 105 (Zuschreibung an J. J. Huber von Weißenhorn). – LIEB 1962, S. 18 (Datierung 1796). – DEHIO-GALL 1964, S. 274. – FRIED/ HIERETH 1971, S. 240 ff., 258, 272 (keine Erwähnung Hubers). – BAUER/ RUPPRECHT 1976, S. 525–529 mit Abb. – SPRANDEL 1985, S. 14. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1990, S. 1098 f. (Datierung 1795). – NESTLER 1994, S. 130. – BÜTTNER 1997, S. 144–149 mit Abb. S. 145, 147 f. – BÜTTNER 1998, S. 169 f. – PAULA 2003, Bd. 2, S. 431 f. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



SCHWABBRUCK, ST. WALBURGA – GRUNDRISS

F XXIII

SCHWABBRUCK, KATH. PFARRKIRCHE ST. WALBURGA – BILDTAFELN



A HIMMELFAHRT CHRISTI



A1 JESUS ERSCHEINT DEN MARIEN



A2 JESUS ERSCHEINT MARIA MAGDALENA



A3 GANG NACH EMMAUS



A4 JESUS AM SEE GENEZARETH



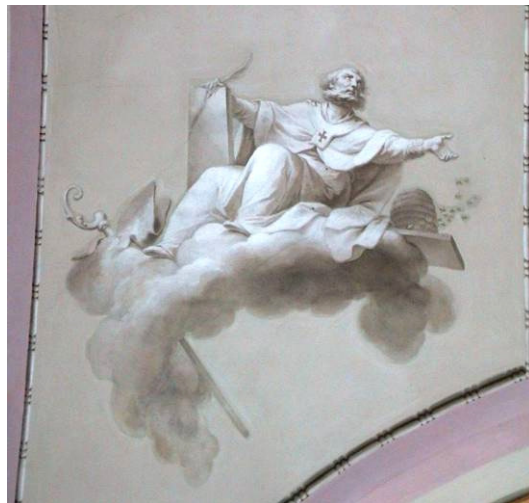
AA GREGOR

A PUTTEN MIT MÄRTYRERSYMBOLEN

AB AMBROSII



AA GREGOR



AB AMBROSII



AC HIERONYMUS



AD AUGUSTINUS



B AUFERSTEHUNG CHRISTI



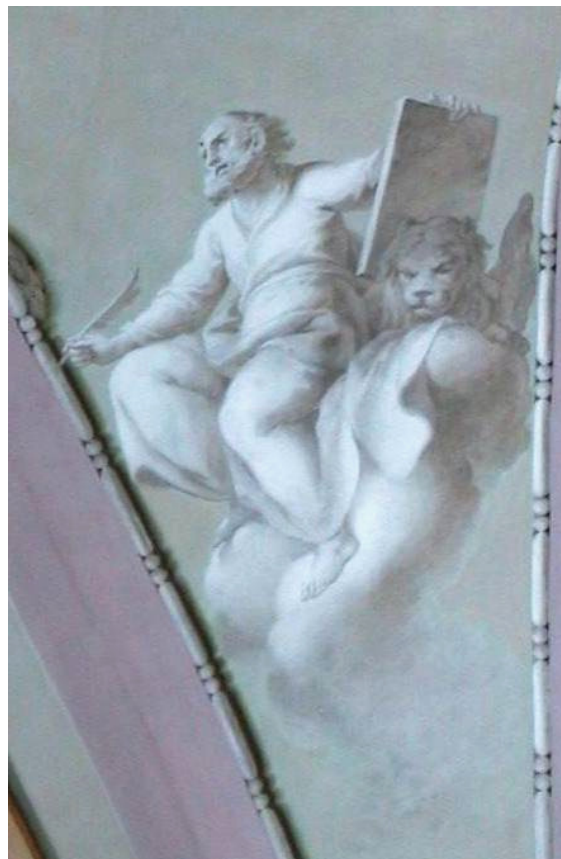
B1 MARIA MAGDALENA AM GRAB



B2 PETRUS UND JOHANNES AM GRAB



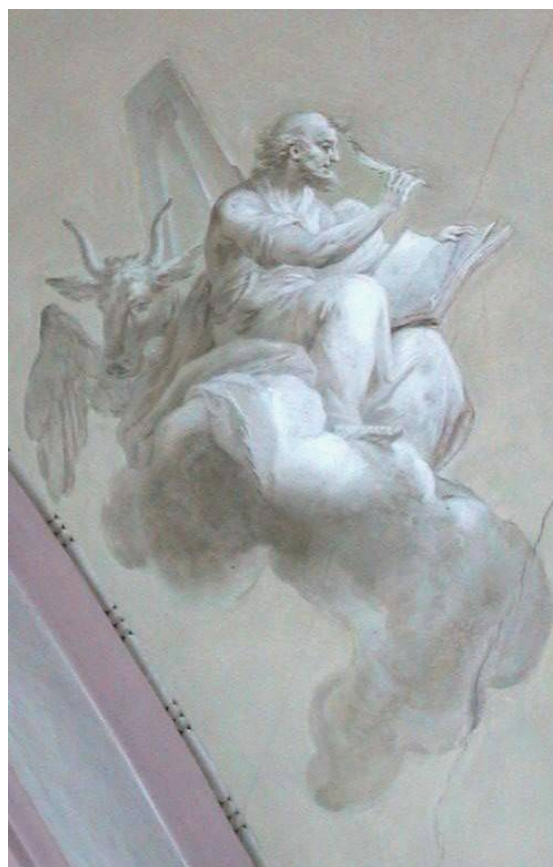
BA MATTHÄUS



BB MARKUS



BC JOHANNES



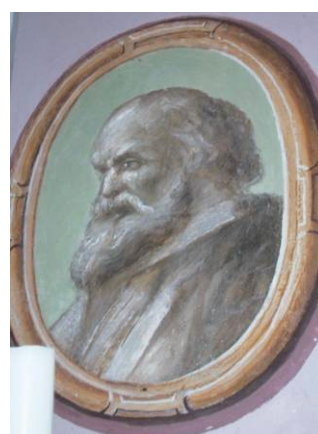
BD LUKAS



EB1 AUSGIEßUNG DES HEILIGEN GEISTES



EB2 DER UNGLÄUBIGE THOMAS



1–12 APOSTELKÖPFE



1–12 APOSTELKÖPFE

F XXIV Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus

Kath. Pfarrkirche, Lkr. Augsburg, Diözese Augsburg. Zur Zeit der Ausmalung besaß das Stift St. Moritz in Augsburg das Patronatsrecht (erworben 1290), die niedere Gerichtsbarkeit stand dem Hochstift zu.

PATROZINIUM: St. Vitus

BAUWERK: Der Turmunterbau stammt aus spätromanischer Zeit. 1702 durchgreifender Umbau und Erweiterung des ruinösen Kirchenbaus mit Verlängerung, Verbreiterung und Erhöhung des Chores, Verbreiterung und Erhöhung des Langhauses sowie Sakristeianbau durch den Baumeister Valerian Brenner (1652–1715) aus Günzburg. Am 4. Oktober 1707 Weihe des erweiterten Gotteshauses durch den Weihbischof Eustach Egolf von Westernach. 1739 Erneuerung des Turmaufbaus durch Franz Kleinhans (1699–1776). Nachdem 1775 und 1778 die Augsburger Baumeister Johann Martin Pentenrieder und Simon Haid Kostenvoranschläge eingereicht hatten, wurden erst Ende des Jahrhunderts Instandsetzungsarbeiten durchgeführt. 1798 Einziehung einer neuen Langhausdecke und Ausschmückung durch Fresken von Huber. – Die Kirche liegt in der Dorfmitte, westlich der Hauptstraße. Das Kircheninnere ist von schlichter Architektur, ohne Wandgliederung. An einen vierachsigen Saalbau mit Flachdecke über profiliertem Gesims schließt sich über einen halbrunden Chorbogen mit Kämpfergesims ein eingezogener, zweiachsiger Chorraum mit dreiseitigem Schluss und flacher Stichkappentonne auf zierlichen Gebälkstücken an. Sämtliche Fenster eingezogen rundbogig in gestuftem Gewände. An der Ostecke der südlichen Langhausseite quadratischer, fünfgeschossiger Satteldachstuhl, östlich des Turmes erdgeschossige Sakristei. Im Westen des Langhauses Empore mit vorgezogenem Mittelteil. Darunter Rundbogenportal. Davor ein einachsiger Anbau mit Emporenaufgang, drei Rundbogentüren und zwei querovalen Fenstern nach Süden und Norden.¹⁶¹

AUFTRAGGEBER: Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg. Unter Pfarrer Josef Heinrich von Eppelen¹⁶² (1797–1800) wurde die Kirche mit Fresken ausgeschmückt.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Chronogramm in gemalter Chorbogenkartusche: „*EX AERE ALIENO IGNOTI CVIVSDAM BENEFactorIS PINXIT IOSEPHVS HVBER*“ (=1798) („Gemalt aus Spenden eines unbekannten Wohltäters von Joseph Huber“). Die Instandsetzungsarbeiten von 1798, inklusive der Freskierung, wurden „vornehmlich durch Spenden der Augsburg Kaufherren Bacciochi und von Ducrue“¹⁶³ ermöglicht.¹⁶⁴ Von Huber stammen auch die beiden Hochaltargemälde der vierzehn Nothelfer und der Heiligsten Dreifaltigkeit.¹⁶⁵

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, A1–4, B Flachdecke über Voute; C flache Korbogentonne mit Stichkappen

Rahmen: A, A1–4, B, C gemalter Stuckprofilrahmen in Gold (A, A1–4 hochoval; B queroval; C kreisrund)

¹⁶¹ Vgl. OTTEN/NEU 1967, S. 104 ff. – DEHIO 1989, S. 812.

¹⁶² Vgl. LIEB 1992, S. 3.

¹⁶³ SCHRÖDER 1912–32, S. 478.

¹⁶⁴ Im Jahre 1768 erwarb die Familie des Bernhard Franz Ducrue, Handelsherr, das Augsburger Anwesen Maximilianstraße 48, in welchem Huber das Treppenhausfresko geschaffen hatte (F I).

¹⁶⁵ Siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G49 und G50.

Technik: Fresko; A, B, C polychrom; A1–4 Grisaille in Grau-Violett

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1856 Restaurierung durch Maler Johann Laufenberger, Schwabmünchen;¹⁶⁶ 1906 Restaurierung durch Franz Xaver Zimmermann;¹⁶⁷ 1907 und 1911 Nachweis einer Schimmelpilzbildung an den Deckengemälden;¹⁶⁸ 1938 Innenrestaurierung mit Restaurierung der Deckenbilder durch Kunstmaler Hans Kohle, München;¹⁶⁹ 1991/92 Innenrenovierung¹⁷⁰ mit Erweiterung nach Westen. – Bis auf nachgedunkelte Retuschen sowie Fleckenbildung in A recht guter Erhaltungszustand.

BESCHREIBUNG

A VEREHRUNG DES HERZENS JESU

Längsovalen Mittelbild an der Langhausdecke mit Darstellung von Christus auf dem Wolkenthron mit Anbetungs- und Trageengeln.¹⁷¹

Das Zentrum des ovalen Bildfeldes nimmt Christus auf Wolken thronend, zwischen der Weltkugel zu seiner Linken und dem rechts hinter ihm aufragenden Kreuz, ein. An den Armen und Beinen sind seine Wundmale zu erkennen. Sein Leib ist in ein blasskarminrotes, weites Gewand gehüllt, sein Haupt von kreuzförmigen Flammenzungen umgeben. Den Betrachter direkt anblickend, hält Christus die Rechte zum Segensgestus erhoben und weist mit der linken Hand auf das flammende Herz vor seiner Brust. Christus ist von dienenden und anbetenden Putten und Engeln mit weiten Flügelschwingen und flatternden Draperien begleitet. Während zwei Engel die Weltkugel auf Wolken stützen, halten zwei Putten das Kreuz aufrecht, ein weiterer Putto drapiert den langen Mantelsaum Christi. Weitere Engel und Putten sind in anbetender, verehrender und vor Ehrfurcht erstarrter Haltung gezeigt. Die hell erleuchtete, strahlende Christusfigur bildet das Zentrum der einansichtigen Darstellung.

¹⁶⁶ Vgl. die Rechnung von J. Laufenberger vom 14. Juni 1856, in: ABA, Pf 98, 2.

¹⁶⁷ Vgl. die Rechnung von F. X. Zimmermann vom 20. November 1906, in: ABA, Pf 98, 2.

¹⁶⁸ „Die neuerdings auftretenden Flecken an den Deckengemälden der Kirche bestehen aus Schimmelpilzen und sind in erster Linie auf mangelhafte Lüftung zurückzuführen. Naturgemäß treten diese Pilze vor allem an jenen Teilen auf, welche auch früher vor der Restaurierung schon solche Neigung zeigten. Dagegen hilft nur reichliche Lüftung. (...) Bei der im Frühjahr bevorstehenden Reinigung des angelaufenen Goldes an den Altären, kann von einer Leiter aus die Pilzbildung an den Deckengemälden (wahrscheinlich mit Schwamm u. einfachem Wasser) abgewaschen werden.“ (Schreiben von Al. Müller an das Bezirksamt Schwabmünchen vom 31.12.1907, in: BLfD, Objektakt Oberottmarshausen St. Vitus).

¹⁶⁹ Die Fresken waren sehr schmutzig, beschädigt und fleckig. Sie bedurften einer Reinigung, Abnahme von Übermalungen u. a.

¹⁷⁰ Kostenvoranschlag für die Restaurierung der Deckenfresken von Manfred Leitenmeier vom 28.03.1990: „Im Chorraum ein Mitteltondo (...) Das Bild ist verschmutzt, partiell vergraut, Überarbeitungen besonders im Hintergrund, Rissbildung im Mittelfeld. Im Langhaus langovales Mittelbild (...) In der nördl. Hälfte des Hauptbildes großer Querriß, einige Längsrisse, kreisförmige Verfärbungen, vermutlich nach Wassereinwirkung. Westlich des Hauptbildes ein querovales Bild mit der Hl. Cäcilia. Größere, sich öffnende Längsrisse, im grünen Vorhang Verfärbungen, sich ablösende Farbschicht. Zusammenfassend: Die Bilder sind stark verschmutzt, zahlreiche kleinflächige Übermalungen, Trübungen an begrenzten Partien lassen auf Kondenswassereinwirkung schließen, Veränderungen an angewandten Fixiermitteln sind ebenfalls möglich. Farbveränderungen durch Wassereinbruch. Die Rißbildung entspricht den üblichen Alterungserscheinungen. Notwendige Maßnahmen: Festigung loser Farbschicht, Reinigung auf trockenem und nassem Wege, Abnahme störender Überarbeitungen und farblich veränderten Retuschen, Schließen aller Risse und Ausbrüche, Retuschieren aller Fehlstellen.“ (BLfD, Objektakt Oberottmarshausen St. Vitus).

¹⁷¹ Das ovale Hauptbild misst etwa 7 x 6 m.

Vor dem grau-ocker und grau-blau changierenden bis zu grau-bräunlich verschattetem Gewölk heben sich die Draperien in leuchtenden Farben, in gedämpftem, reich schattiertem Karmin, Gelbocker, kühlem Blau, Rotbraun, Violett und Grün, ab.

A1–4 VIER EVANGELISTEN

Seitlich des Hauptbildes sind in kleinen, diagonal gestellten Ovalbildern die vier Evangelisten als Halbfiguren mit Nimben in gräulich violetter Grisaillemalerei dargestellt.¹⁷²

- A1 Nordöstlich Matthäus mit Engel
- A2 Südöstlich Markus mit einem Löwen
- A3 Nordwestlich Lukas mit Stier
- A4 Südwestlich Johannes mit Adler

B HL. CÄCILIE

Westlich des Hauptbildes, über der Orgelepore im Bereich der dritten Fensterachse von Osten, ist im querovalen Bildfeld die hl. Cäcilie dargestellt.¹⁷³ Das einansichtige Fresko ist nach Westen zu betrachten.

Über einem zweistufigen Treppenabsatz erhebt sich ein Steinsockel mit Tastatur, über dem die Orgelpfeifen aufsteigen. Diese bilden eine Reihe in die Bildtiefe hinein. Die hl. Cäcilia von Rom, als Patronin der Kirchenmusik, sitzt musizierend an der Standorgel, von einem singenden Putto auf den Stufen begleitet. Die Szene wird wirkungsvoll gerahmt durch zwei Säulen auf hohen Postamenten, um die hochgeraffte grüne Vorhänge geschlungen sind. Im Hintergrund schließt eine nach hinten schwingende Rückwand ab, darüber Himmelsausblick.

In der farbigen Bildanlage ist die graue Architekturfarbigkeit, abgeschattiert nach Violett, Ocker und Grün, beherrschend. Davon heben sich die Gewänder als Träger der Buntfarben in Weiß, gedämpftem Rot, Blau und Grün ab.

C PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

Im Scheitel der flachen Stichkappentonne des Chorraumes befindet sich ein Tondo mit der Darstellung von Putten als Allegorien der christlichen Tugenden.¹⁷⁴

Caritas mit Tuch in der Symbolfarbe Goldgelb sitzt in der Mitte erhöht auf Wolken und hält ein flammendes Herz. Rechts präsentiert Fides in roter Draperie die charakteristischen Attribute, Kreuz und Hostienkelch. Links auf dunklem Gewölk sitzt Spes mit dem Anker in blauen Stoff gehüllt.

Innerhalb einer hellen, pastellartigen Farbigkeit heben sich die gedämpften Symbolfarben Blau, Gelb und Rot von dem grau-braunen Gewölk vor hellblauem Himmel ab. Gedämpftes Licht erhellt die Darstellung von links, wobei Caritas im hellsten Licht erscheint.

Diese Komposition ist ebenfalls in Stockheim (F XIX, B) und Haselbach (F XXII, B1) Bestandteil des Bildprogramms.

QUELLEN: ABA, Pfarrarchiv Oberottmarshausen (Pf 98). – BLfD, Objektakt Oberottmarshausen St. Vitus.

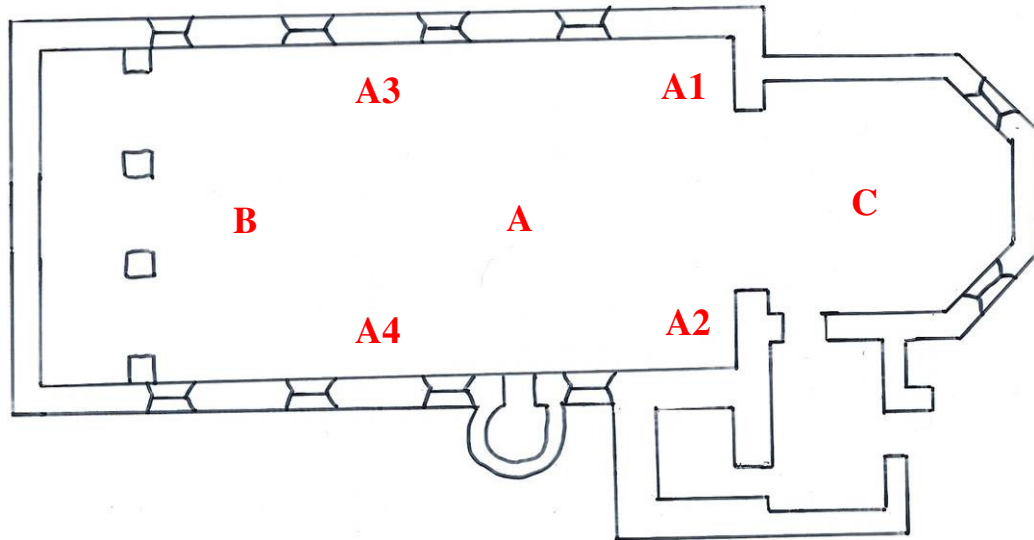
LITERATUR: HOPP 1893, Bd. 2, S. 241 (keine Erwähnung Hubers). – SCHRÖDER 1912–32, S. 478. – FISCHER 1949, S. 17. – OTTEN/ NEU 1967, S. 14, 104–106. – LANDKREIS

¹⁷² Die Medaillons sind ca. 1,20 m hoch.

¹⁷³ Das querovale Cäcilienbild ist ca. 2,5 x 2 m groß.

¹⁷⁴ Größe des Chortondo, ca. 1,80 x 1,80 m.

SCHWABMÜNCHEN 1974, S. 299, 320. – SPRANDEL 1985, S. 93 f. – DEHIO 1989, S. 812.
 – LIEB 1992, S. 3, 9 f., 12, 16–19 mit Abb. S. 7–9, 12, 16–19. – SPRANDEL 1994, S. 178,
 183. – PÖTZL 1994, S. 300. – BAUER 1994, S. 436 (keine Erwähnung Hubers). – PAULA
 1997, S. 248, 262. – GABOR 2000, S. 208 f. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. –
 MENATH-BROSCH 2012.



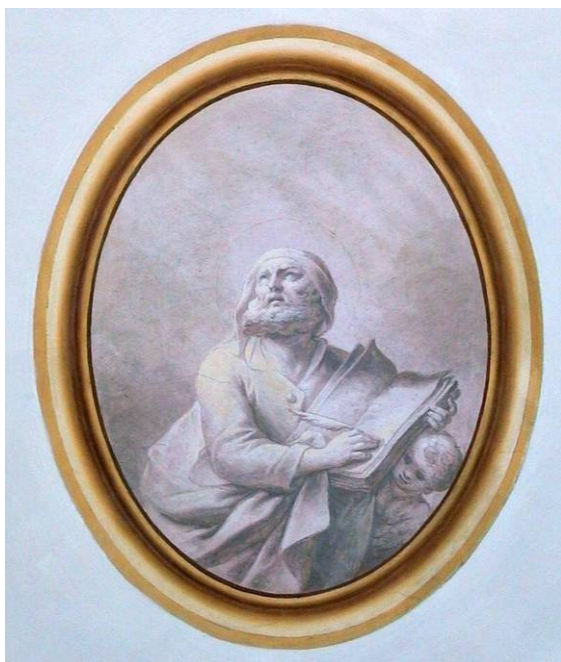
OBEROTTMARSHAUSEN, ST. VITUS – GRUNDRISS

F XXIV

OBEROTTMARSHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. VITUS – BILDTAFELN



A VEREHRUNG DES HERZENS JESU



A1 MATTHÄUS



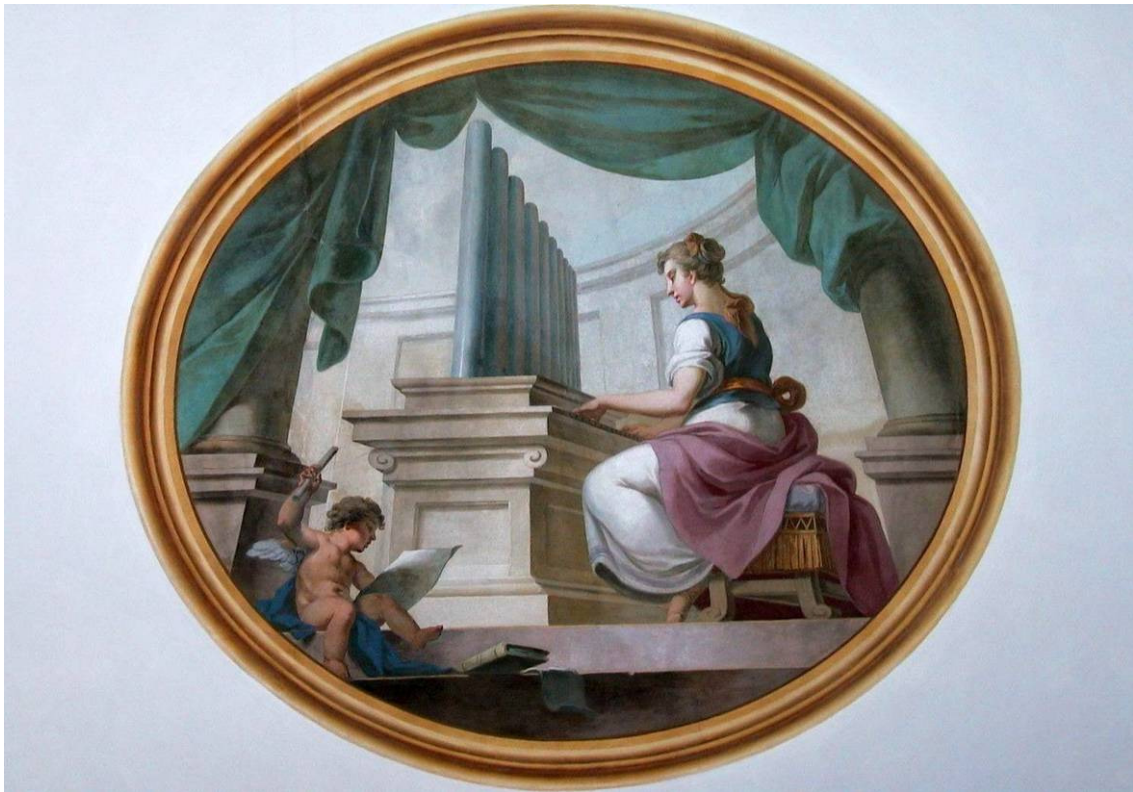
A2 MARKUS



A3 LUKAS



A4 JOHANNES



B HL. CÄCILIE



C PUTTEN MIT ATTRIBUTEN DER CHRISTLICHEN TUGENDEN

F XXV Augsburg, kath. Spitalkirche

Ehem. Dominikanerinnenklosterkirche St. Margareth, Stadt Augsburg, Diözese Augsburg; die Kirche gehört heute als Filiale zur Stadtpfarrei St. Ulrich und Afra. Seit 1540 ist der Konventbau Sitz der Paritätischen Spitalstiftung Heiliggeist der Stadt Augsburg mit einem Altenheim.

PATROZINIUM: St. Margareth¹⁷⁵

BAUWERK: Das Dominikanerinnen-Kloster wurde 1298 durch Konrad von Roth gegründet. Die erste frühgotische Klosteranlage brannte beim Stadtbrand 1333 vollständig ab. Der Neubau, ein basilikaler Kirchenbau zu fünf Fensterachsen mit Giebelreiter und I-förmige Klosteranlage, gestaltete sich sehr langwierig und wurde erst 1521 fertiggestellt. Nach Einführung der Reformation Schließung der Kirche für öffentliche Messfeiern durch den Rat der Reichsstadt. 1538 Aufhebung des Klosters und Übergabe des Konventbaus an das benachbarte Heilig-Geist-Spital, eine Einrichtung für katholische und evangelische Bürger. 1548 Rückgabe an die Dominikanerinnen. 1594 Kirchenneubau in Nord-Süd-Ausrichtung. Um 1720 barocke Umgestaltung in ihrer jetzigen Gestalt mit Wiederaufnahme der traditionellen West-Ost-Richtung, eines Choranbaus sowie Anlage der Westfassade mit Volutengiebel und Giebelreiter. 1803 Freskierung durch Huber. – Trotz der bescheidenen Ausmaße wirkungsvolle Lage an der Ecke von Spitalgasse–Margarethenstraße. Rechteckiger Saal mit flachem Muldengewölbe über korbogigen, brokatverzierten Gurten auf Gebälkstücken (östlich, westlich), profilierten Stelzbögen (südlich, nördlich) und umlaufendem, stuckiertem Kranzgesims. Die Seitenwände des Kirchenschiffs sind, bedingt durch die beidseitigen Anbauten (die nördlichen 1915 abgerissen), fensterlos, dagegen auf der Ost- und Westseite je zwei Rundbogenfenster. An der Ostseite profilierter Chorbogen auf Gebälkstücken und eingezogener, halbrund geschlossener Altarraum mit Rundbogenfenstern und Ovalfenster darüber. Im Westen Empore. Westfassade mit Volutengiebel und sechseckigem Türmchen mit Zwiebelkuppel.¹⁷⁶ Erhalten ist die originale, sehr reiche Barockausstattung, z. B. Hochaltarblatt (1735) von Christoph Thomas Scheffler.

AUFTRAGGEBER: Paritätische Spitalstiftung Heiliggeist der Stadt Augsburg. Das Augsburger Heilig-Geist-Spital war auch Patronatsherr in Täferingen, die dortige Pfarrkirche hatte Huber 1791 freskiert (F XVIII).¹⁷⁷

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur in A am rechten Rand im Steinsockel bezeichnet: „J A H (*ligiert*) uber. P(*inxit*). 1803“. Den Heiligenrechnungen zufolge, erhielt Huber 400 Gulden für die Ausmalung des Plafonds. Seinem Schüler wurde ein Trinkgeld von 2 Gulden 45 Kreuzern gesondert zugeteilt.¹⁷⁸

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A flaches Muldengewölbe; A1–4 Scheinpendentifs (Zwickel zwischen Korb- und Stelzbögen sowie Kranzgesims)

¹⁷⁵ 1768 wurde das Benefizium der hll. Kosmas und Damian mit dem der hll. Margaretha und Bartholomäus uniert (vgl. RUMMEL 1984, S. 61).

¹⁷⁶ Vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 349. – DEHIO 1989, S. 76 f. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 417 f.

¹⁷⁷ Vgl. NOZAR/PÖTZL 1988, S. 349.

¹⁷⁸ StadtA A, KWA B 392, Heilige Rechnungen über Einnahmen und Ausgab an Geld bey St. Margaretha Spital-Kirche, Von Ao 1761 bis Ao 1807 inclus: geführt.

Rahmen: A gemalter Profilrahmen in Gold; A1–4 vierpassförmige Kartuschen in Form von Maueröffnungen in Dunkelviolett

Technik: Fresko; A, A1–4 polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1936/37 Inneninstandsetzung mit Konservierung der Fresken durch Maler Dreyer und Hotter;¹⁷⁹ 1977/78 Innenrestaurierung mit Restaurierung der Fresken durch Severin Walter.¹⁸⁰ – Die Fresken präsentieren sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustand und erscheinen aufgrund eines hohen Verschmutzungsgrades sehr dunkel. Nachgedunkelte Retuschen, Rissbildung, teilweise abstehende Putzpartien (A) sowie teilweise stark reduzierte Maleroberfläche bis hin zu Malschichtverlust.

BESCHREIBUNG

A AUSGIEßUNG DES HEILIGEN GEISTES

Einansichtiges, ovales Deckenfresko mit Betrachterstandpunkt gegen Osten. Der Fluchtpunkt der in starker Verkürzung und Untersicht gegebenen Architekturkulisse liegt im westlichen Scheitel des Rahmens, in dessen senkrechtem Lot der Betrachterstandpunkt zu bestimmen ist. Nach dem Bericht der Apostelgeschichte waren Maria und die Apostel an einem Ort versammelt, als plötzlich ein Brausen vom Himmel kam. Es erschienen „*Zungen, zerteilt wie von Feuer; und er (d.i. der Heilige Geist) setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen*“ (Act 2,1–13).

Eine mächtige Architekturkulisse bildet den Handlungsort. Auf einem korbbogigen Sockelbauwerk über einer Torbogenbrücke türmt sich eine monumentale Palastarchitektur auf: eine doppelstöckige Pfeiler-Arkaden-Halle mit Triumphbogenmotiv und dahinter anschließendem Apsisraum. In diese Halle führt eine steile Treppe, an deren oberen Ende Maria vor einer genischten, säulenbesetzten Rückwand im Zentrum kniet. Maria hält die Rechte demutsvoll auf der Brust, die linke Hand hat sie empfangend ausgestreckt. Maria blickt nach oben, wo in einer hellen, von Putten gesäumten Wolken- und Lichtglorie die Taube des Heiligen Geistes oberhalb der Gebälkzone schwebt. Das gewaltige Brausen des Himmels ist durch den Wolkenstrudel, der von oben hereingebrochen ist, verbildlicht. In pyramidalen Anordnung sind die zwölf Apostel um Maria auf den Stufen symmetrisch verteilt. Über ihren Häuptionen schweben die Flammenzungen des Pfingstwunders. Zu Füßen Marias knien links Johannes und rechts Petrus. Aus den erregten und überraschten Bewegungen und Gesten der Apostel, die mit Ausnahme von Johannes alle aufwärts blicken, recken sich emporgeworfene Arme. Ein in der Mitte nach oben geraffter, dunkler Vorhang gewährt den Blick auf das Geschehen.

¹⁷⁹ Siehe „*Ein Kleinod in neuem Glanz. Restaurierung der St. Margarethenkirche teilweise abgeschlossen*“, in: Augsburger National-Zeitung, 7. Jg., Nr. 36 vom 12.2.1937, S. 5 f.

¹⁸⁰ Im Kostenvoranschlag über die Restaurierung der Deckenbilder und Altarbilder vom 15.10.1976 beschreibt S. Walter die erforderlichen Maßnahmen: „Entstauben u. Trockenreinigung der Bilder, Naßreinigung mit enthärtetem Wasser, sowie entfernen der Übermalungen, Auskratzen der Risse und Ausfüllen mit Freskomörtel, Retuschieren bis zur Fertigstellung. (...) Hueber-Fresken erfordern erfahrungsgemäß äußerst genaue Retuschen“ (Kostenvoranschlag von Severin Walter, Vogelsang, vom 15.10.1976, in: BLfD, Objektakt Augsburg, St. Margareth). – Bereits am 26.7.1976 hatte Frau Dr. D. Dietrich in ihrem Gutachten konstatiert: „Risse im Deckenbereich und Fresko müssen ausgekratzt und geschlossen werden, die gesamte Decke ist zu sichern und zu festigen. Brokate und Fresken müssen gereinigt werden, Fehlstellen sind zu ergänzen, Risse nach Schließen mit reinem Freskomörtel einzustimmen“ (Gutachten von Dr. D. Dietrich an die Stadt Augsburg vom 26.07.1976, in: BLfD, Objektakt Augsburg St. Margareth).

Das Licht fällt von oben, von der Lichtglorie der Heilig-Geist-Taube ausgehend, ein und erfasst alle Figuren, wenngleich Maria am hellsten erleuchtet ist. Die seitlich angrenzenden Räume liegen im Dunkeln.

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes respektive der stark verdunkelten Maleroberfläche lässt sich die ursprüngliche Farbigkeit schwer beurteilen. Von der grünlich-grau-braunen Architekturkulisse, die teilweise zu Ocker aufgehellt ist, heben sich Farbakzente in Blau-Weiß, Rot-Grün, Orange und Rotbraun an den Gewändern ab.

A1–4 VIER EVANGELISTEN

In den Scheinpendentifs Darstellungen der vier Evangelisten als Dreiviertelporträts mit Attributen vor hellblauem Himmel in illusionierten Kartuschenöffnungen vor damastiziertem Hintergrund. Die Eckkartuschen sind plastisch als Ausblick in den Himmel, als Öffnung, gestaltet.

A1 Nordöstlich Matthäus am Schreibpult mit Putto

A2 Südöstlich Markus mit dem Löwen

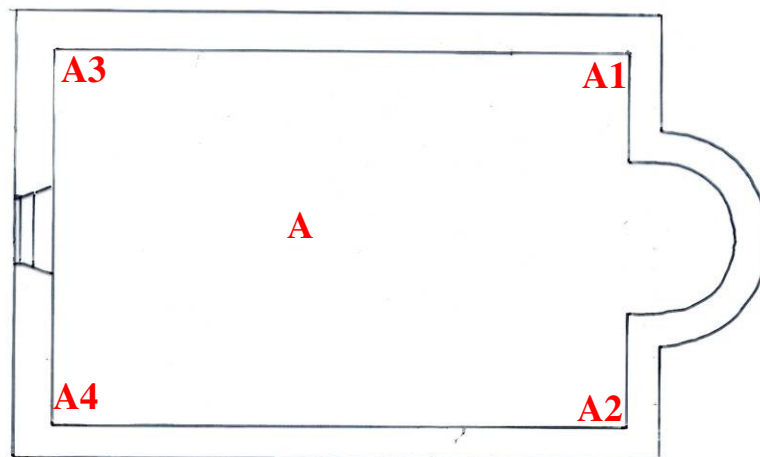
A3 Südwestlich Johannes mit dem Adler

A4 Nordwestlich Lukas, der Schöpfer des Madonnenbildnisses, mit dem Stier

BILDDOKUMENTATION: Carl Nicolai, Deckenbild aus St. Margareth, 1943, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 63 x 50 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 20589, Neg. Nr. F I 14214. – BLfD, Bildarchiv, Augsburg, Spitalgasse 1, St. Margareth, Gesamtaufnahme um 1900.

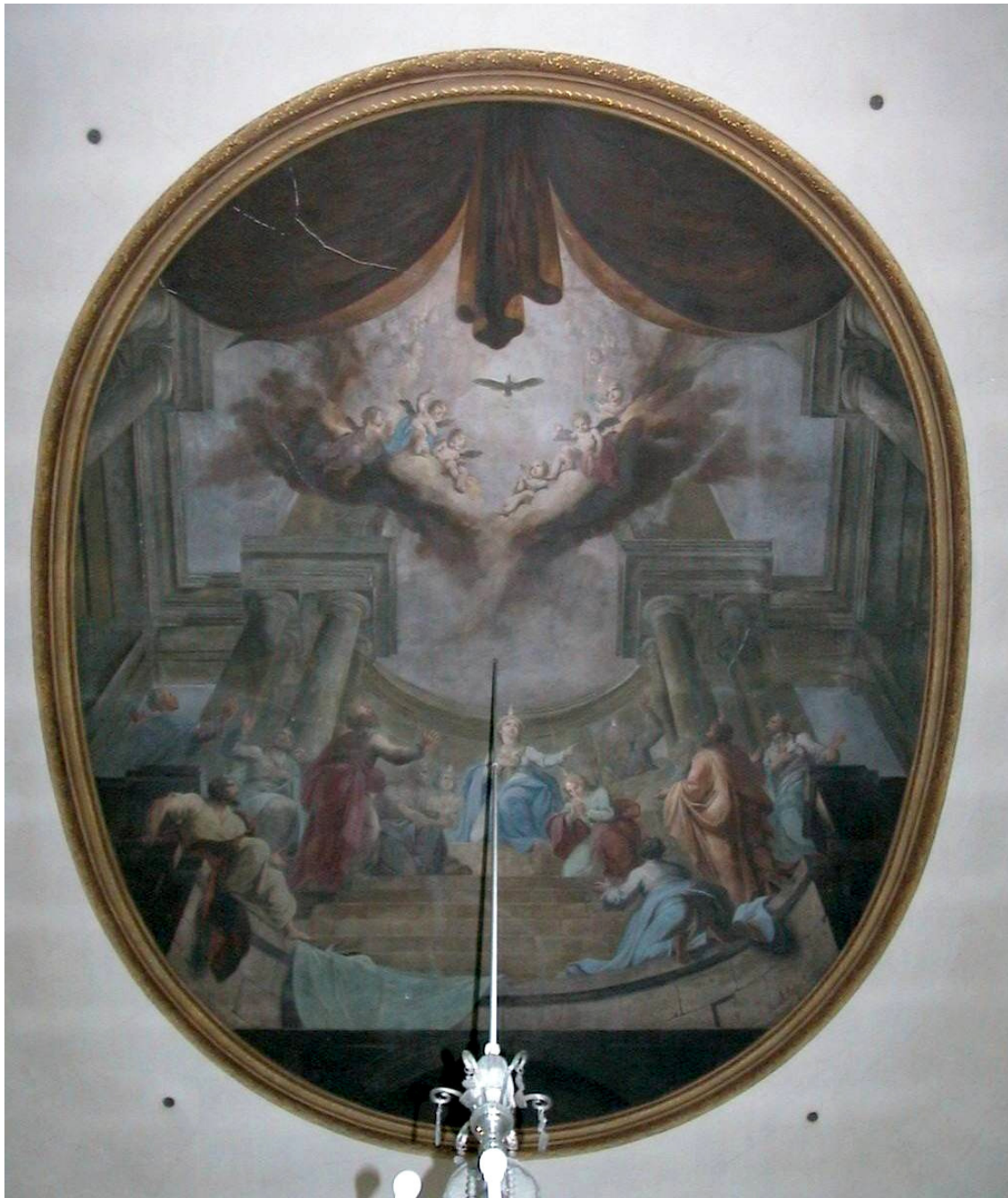
QUELLEN: StadtA A, KWA B 39². – StaA Augsburg, Reichsstadt Augsburg, Heilig-Geist-Spital. – ABA, Ordinariatsakten BO 3490 St. Ulrich, Benefizium St. Margaretha. – BLfD, Objektakt Augsburg St. Margareth, jetzt Spitalkirche.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 362, 367 (Datierung 1802). – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 20 (keine Erwähnung Hubers). – WIRTH 1846, S. 67 (keine Erwähnung Hubers). – LIEB 1947, S. 14. – DEHIO 1954, S. 12. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 29, 36. – BREUER 1958, S. 33 f. – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1959, S. 88. – LIEB 1962, S. 5, 18. – SCHINDLER 1963, S. 302. – SCHRÖDER 1975, S. 143 (keine Erwähnung Hubers). – SCHEIDLER 1980, S. 72. – RUMMEL 1984, S. 61 (keine Erwähnung Hubers). – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1983, S. 69. – BAER/ BELLOT/ FALK 1985, S. 177, 240. – SPRANDEL 1985, S. 14. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 349. – DEHIO 1989, S. 76 f. – DEWIEL 1990, S. 307. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 130. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 417 f. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 521, 632. – MENATH-BROSCH 2012.



AUGSBURG, KATH. SPITALKIRCHE – GRÜNDRISS

F XXV AUGSBURG, KATH. SPITALKIRCHE – BILDTAFELN



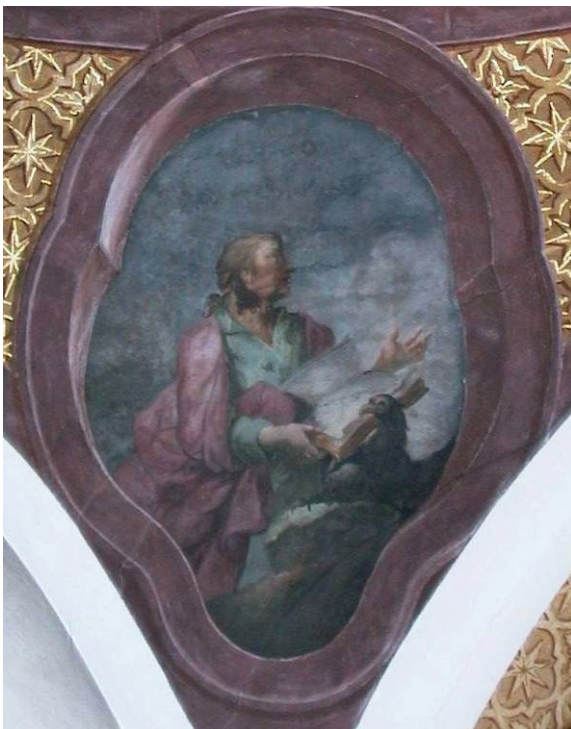
A AUSGIEßUNG DES HEILIGEN GEISTES



A1 MATTHÄUS



A2 MARKUS



A3 JOHANNES



A4 LUKAS

F XXVI Baidlkirch, kath. Pfarrkirche St. Martin

Kath. Pfarrkirche, Gde. Ried, Lkr. Aichach-Friedberg, Diözese Augsburg. Seit 1460 war das Augsburger Domkapitel im Besitz der Grundherrlichkeit und der niederen Gerichtsbarkeit. Auf unbekannte Weise gelangten im Laufe der Zeit die Grundherrschaft und das Niedergericht an Bayern, nur der Kirchensatz und ein Zehentrecht blieben im Besitz des Domkapitels.¹⁸¹ Zur Zeit der Ausmalung besaß S. M. der König das Patronatsrecht.

PATROZINIUM: St. Martin

BAUWERK: 1808/09 Kirchenneubau von Langhaus und Chor. – Die Pfarrkirche steht, vom Gottesacker umgeben, auf der Südwestseite des Dorfes. Geräumiger, klassizistischer Saalbau zu drei Fensterachsen mit flachem Tonnengewölbe und Doppelempore im Westen. Eingezogener, einachsiger Chor mit flachem Korbogengewölbe und halbrundem Schluss. Wandgliederung durch Rundbogenfenster und flach stuckierte Doppelpilaster ionischer Ordnung; über Kämpferstücken ringsumlaufendes Kranzgesims mit Zahnschnittfries, welches über dem Hochaltar abbricht. Stuckbänderung um Fensteröffnungen sowie Profilierung am Chorbogen. Im nördlichen Chorwinkel mittelalterlicher Satteldachstuhl, südlich Sakristeianbau. Im Westen Vorzeichen.

AUFTRAGGEBER: Inschriftkartusche an der unteren Emporenbrüstung: „*NEV GEBAVT / VON MAX IOSEPH / I. BAIERNS KOENIG, / WIE AVCH / VON IGNATZ LINDL / SEELEN HIRTEN / VON HIER.*“

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Fresko B bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber / Acad: Direct: Augusta / inv: et pinxit 1810.*“

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: A, B flaches Korbogengewölbe (B durchgängig mit Apsis gewölbt); 1–12 Pilastersockel; HA Chor, Apsis, Ostwand; SA Langhaus, nördliche und südliche Ostwand

Rahmen: A gemalter, längsrechteckiger Rahmen mit eingezogenen Ecken; breiter Profilrahmen mit außen umlaufendem Blattrundstab in Goldocker; B gemalter Profilrahmen in Goldocker, dem Grundrissverlauf folgend; 1–12 gemalte, flache, kreisrunde Stuckbänderung in Ocker

Technik: Fresko; A, B, HA, SA polychrom; 1–12 ockerfarbige Grisaillemalerei

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Restaurierung 1893;¹⁸² 1949 Instandsetzung der Deckenfresken durch Kunstmaler Pfohmann sowie Freilegung und Wiederherstellung der gemalten Architektur um die Altarbilder;¹⁸³ 1961 Absturz eines

¹⁸¹ Vgl. STEICHELE 1864, S. 436.

¹⁸² Inschrift über der westlichen Schmalseite in A, am Fuße des König David: „*Renov. 1893*“.

¹⁸³ BLfD, Objektakt Baidlkirch St. Martin, Schreiben vom 21.02.1949: „(...) große, hervorragende Freskobilder von Huber. Sie sind sehr restaurierungsbedürftig, zeigen starke Trübungen, das im Langhaus befindliche weist zudem viele Längsrisse (...) und einige Abblätterungen (durch Dachfeuchtigkeit) auf.“ – Siehe auch Schreiben vom 17.10.1949: „Die Deckenfresken, die arg ruinös waren [wurden] durch Kunstmaler Herrn Pfohmann mit vieler Mühe wieder instandgesetzt und so vor dem drohenden Verfall bewahrt. Auch wurde die gemalte Architektur um die Altarbilder freigelegt & wieder hergestellt. (...) Da die Bilder der Kirche durch die Kriegssprengungen & in der Nähe sich ereigneten Bombenabwürfe während des Krieges argen Schaden gelitten war weiterer Verzug der Instandsetzung unmöglich.“

Stücks vom Langhausfresko;¹⁸⁴ 1978–83 Gesamtinstandsetzung; 1992 Restaurierung der Deckengemälde durch Franz Kugelman und Gerhard Gingele. – Augenscheinlich recht guter Erhaltungszustand, teilweise reduzierte Maleroberfläche. Die Apostelmedaillons zum Großteil sehr reduziert und stark überarbeitet.

BESCHREIBUNG

A VISION DES HIMMLISCHEN JERUSALEMS

Am Langhausgewölbe Darstellung der Vision des Himmlischen Jerusalems nach der Offenbarung des Johannes 21,9–27.¹⁸⁵

Über beinahe umlaufender, terrestrischer Zone – lediglich an den Längsseiten unterbrochen – schwebt das Himmlische Jerusalem als untersichtige Hallenarchitektur über dem Beschauer. Der Betrachterstandpunkt für das zentralperspektivisch angelegte Himmlische Jerusalem ist in der Mitte des Langhauses, zunächst mit Blickrichtung nach Osten, zu bestimmen.

Über dem östlichen Bildrand sitzt Johannes in einer zerklüfteten Landschaft mit seinem Attribut, dem Adler, zu seinen Füßen. Der Engel des Herrn mit Meßlatte bringt ihm das Maß des neuen Jerusalems und weist zum Himmel. Dort erscheint das Himmlische Jerusalem in starker Untersicht als mächtige Säulen-Arkaden-Halle über quadratischem Grundriss, ohne Fundament und Decke. Das architektonische Gebilde ist aus einer hohen Sockel- und Postamentzone mit schlanken Säulen und verkröpftem Kranzgesims zusammengesetzt. Die Säulengliederungen werden durch korbboigige Arkaden und einen dahinter umlaufenden, kuppelüberwölbten Kapellenkranz verbunden. Zudem weist das architektonische Gebilde, dem Offenbarungstext entsprechend, nach jeder Himmelsrichtung eine Dreierarkade, in Anlehnung an die zwölf Tore, auf. Unterhalb dieser zwölf Toröffnungen schweben zwölf Engel und Putten. Die Kartuschen in den Arkadenscheiteln tragen die Namen der zwölf Geschlechter der Kinder Israels Ruben, Juda, Simeon (östlich), Manasse, Aser, Ioseph (südlich) und Zabulon, Dan, Isachar (westlich) sowie Benjamin, Gau, Hephtali (nördlich).¹⁸⁶ Dagegen erscheinen auf der Unterseite der Sockelarchitektur, insbesondere der t-förmigen, goldenen Sockelstücke, die Namen der zwölf Apostel als Träger des Himmlischen Jerusalems, der Kirche in der Verklärung des Himmels. Beginnend auf der Ostseite Johannes, Petrus, Paulus und Mathäus, auf der Südseite Thomas und Simon, im Westen Iudas Thadäus, Andreas, Matthias und Bartholomäus sowie im Norden Philippus und Iacobus.

Der im Bibeltext beschriebenen wertvollen Materialien und reichen Dekoration ist sehr detailliert Rechnung getragen. Demzufolge erscheinen die Mauern und Säulen im strahlenden Glanz des Jaspis, dagegen die Sockelbasen, Arkadenleibungen, Kranzgesims, Kartuschen und Kuppeln u. a. in Gold. Zudem weisen vor allem die Grundsteine und Sockel der Säulenordnungen einen mannigfaltigen Edelsteinbesatz auf, welcher sich in den verschiedenen Farben spiegelt (z. B. im Blau des Saphirs, im Purpurrot des Amethyst sowie im farblosen, hell glänzenden, weißlichen Jaspis, Chalcedon, Beryll, Topas). Die erwähnten Perlen kehren in Form von Perlenschnüren, die Säulensockel, Arkadenbögen, Kuppelöffnungen u. a. einfassend, wieder. Im

¹⁸⁴ BLfD, Objektakt Baidlkirch St. Martin, Schreiben vom 30.01.1961: „In der Pfarrkirche in Baidlkirch ist vor 2 Wochen ein Stück vom Deckengemälde: „Das himlische Jerusalem“ herabgefallen. Es zeigen sich noch mehr Risse und es ist zu befürchten, dass noch mehr herabfällt.“ Siehe auch Schreiben vom 21.06.1961: „An den Grenzen des abgefallenen Gemäldestückes (ca. 1 qm) ist der umgebende Bildträger – also der Deckenputz – in beträchtlichem Umfang von der Rohrung abgelöst, sodaß weitere Abstürze von Putz befürchtet werden müssen. (...) Das Deckenbild stellt den wertvollsten Teil des Kirchenraumes dar.“

¹⁸⁵ Das Deckengemälde misst etwa 176 m².

¹⁸⁶ Dabei ist anstelle von Levi Manasse getreten.

Zentrum erscheint in einer hellen Strahlenglorie das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln, inmitten einer von zahllosen Putten und Engeln gesäumten Wolkenglorie. Dabei handelt es sich um das Opferlamm mit dem Buch mit sieben Siegeln, welches Johannes Evangelist auf Patmos schaute. In der Waldlandschaft über dem westlichen Bildrand und der Orgelempore sitzt der harfenspielende David als Hirte inmitten seiner Herde.

Die terrestrische Zone ist geprägt von Grün- und Brauntönen in zahlreichen Abstufungen. Die Himmelszone ist von grau-gelblich und grau-rötlich verschattetem Gewölk und hellblauen Himmelsausblicken bestimmt. Das zentrale Gebilde des Himmlischen Jerusalems ist von kühlem, lichtem, strahlendem Farbcharakter mit Goldocker-Akzenten sowie Blau, Grün, Rot und Gelb in den verschiedensten Schattierungen an den Engel- und Puttendraperien.

B DAS LETZTE ABENDMAHL

Der Schauplatz des Letzten Abendmahls ist eine schräg von unten gesehene Kuppelhalle auf mächtigen Pfeilern, die nach oben mit einer laternenartigen Kuppelöffnung abschließt. Durch die Bogen- und Laternenöffnungen blickt man in den Himmel. Die Vertikalen der in starker Untersicht und Verkürzung dargestellten Architekturkulisse laufen auf einen Fluchtpunkt, der unterhalb des oberen Bildrandes liegt, zu. Lotrecht im Schnittpunkt dieser verkürzten Vertikalen liegt der Betrachterstandpunkt.¹⁸⁷

Über dem östlichen Bildrand erhebt sich eine Treppe zwischen Sockelbrüstungsflanken, die dem Rahmenverlauf folgen. Auf diesen seitlichen Brüstungsflanken sind die Gefäße und Tücher der Fußwaschung stilllebenhaft arrangiert. Über dieser dunklen Repoussoirzone öffnet sich der Abendmahlsraum. Zwischen beiden Zonen vermittelt die Rückenfigur des die Treppe emporsteigenden Jünglings.

Eine breite, sechsstufige Treppenanlage führt zur bildparallel angeordneten, langgestreckten Tafel, an welcher die Apostel mit Jesus in der Mitte sitzen. Christus mit kreuzförmigem Strahlennimbus erscheint frontal, bedeutungssteigernd unterhalb des mittleren Arkadenbogens der die Szene nach hinten abschließenden Arkadenrückwand. Christus vollzieht die Wandlung des Brotes in seiner linken Hand und blickt zum Himmel auf. Sein Lieblingsjünger Johannes schmiegt sich zur Rechten an seine Schulter, links ist ihm Petrus zugewandt. Die anderen Jünger beobachten verwundert und erschrocken das Geschehen. Nur der Apostel auf der rechten Tischvorderseite wendet sich dem Beschauer zu. Es ist Judas, den Geldbeutel in der Hand.

Die Abendmahlsszene ist durch das eifrige Treiben der Dienerschaft, die damit beschäftigt ist das Mahl zuzubereiten, Speisen und Getränke herbeizutragen sowie Geschirr zu säubern, erweitert. Deren Tätigkeiten sind sehr detailliert und erzählerisch dargestellt.

Nach Hinten wird die Szene durch eine exedraartig ausschwingende Rückwand mit Arkaden und Balustradenbrüstung geschlossen, wodurch der Bildraum auf die Abendmahlsszene begrenzt bleibt. Von dort aus beobachten Zuschauer das Geschehen innerhalb der Kuppelhalle. Von oben hängt eine achtstrahlige, sternförmige Lampe mit brennenden Kerzen herab. Unterhalb der Laternenöffnung schweben zwei Engel auf Wolken hinab. Ein nach oben mittig geraffter Vorhang gibt den Blick auf die Szene frei. In der farbigen Anlage ist das Fresko von kühler Farbigkeit, welche vom Grau-Braun der Architekturkulisse beherrscht wird. Dezentente Farbakzente in den Gewändern und Draperien in zahlreichen Abstufungen von Blau, Rot, Violett, Grün und Gelb. Das Licht geht von Christus, als dem hellsten Punkt, sowie auch vom Kerzenleuchter aus.

¹⁸⁷ Das Chorraumfresko misst etwa 64 m².

Darstellungen des Letzten Abendmahls sind auch in Trugenhofen (F X, A) und in Oberhausen (Fv XV, A) nachzuweisen.

1–12 APOSTELMEDAILLONS

Zwölf Apostelmedaillons an den Pilastersockeln im Langhaus und Chor innerhalb rechteckiger Kassettenfelder mit stuckierten Profilrahmen. Kreisrunde Medaillons¹⁸⁸ mit gemalten Rahmen und Namensinschrift im oberen Scheitel in ockerfarbener Grisaillemalerei.

An der Nordwand (von Ost nach West): 1 Paulus, 2 Andreas, 3 Iacobus Minor, 4 Iacobus Mayor, 5 Thomas, 6 Mathias; gefolgt an der Südwand (von Ost nach West): 7 Petrus, 8 Johannes, 9 Matthäus, 10 Philippus, 11 Simon, 12 Iudas Thaddaeus.

ILLUSIONISTISCH GEMALTE ALTARAUSSTATTUNG

Freskierte Altaraufbauten an der Chor-Ostwand (Hochaltar) sowie an den östlichen Wandabschnitten des Langhauses (linker und rechter Seitenaltar). Dabei handelt es sich um klassizistische, ädikulaartige Altäre mit schlichten, hölzernen Unterbauten. Die Aufbauten mit Predella, Retabel mit Altarblatt und Auszugskartusche bestehen aus freskaler Illusionsmalerei in ockerfarbener Steinfarbenfassung. Die Altäre sind von stark plastischer Erscheinung, zudem ist die jeweilige Beleuchtungssituation berücksichtigt: am Hochaltar und am linken Seitenaltar ist ein starker Lichteinfall von links am Schlagschatten abzulesen, dagegen am rechten Seitenaltar von rechts. In Aufbau und Gestaltung sind die Nebenaltdäre vom Hauptaltar unterschieden.

HOCHALTAR: Über einem hohen Sockel erhebt sich der leicht eingezogene, hochrechteckige, ädikulaartige Aufbau mit Altarblatt. Reich verzierte Pilaster, mit geflügeltem Engelskopf und Glöckchenkette besetzt, umschließen den Blendrahmen, in welchen das Altarblatt mit Blattstabrahmung eingelassen ist. Die äußeren Seitenkanten rollen sich über dem Predellengesims volutenförmig ein. Den oberen Abschluss bildet ein ausladendes, verkröpftes Gebälk auf rosettenverzierten, kapitellähnlichen Würfeln und zentraler Konsole mit bekrönender Kartusche im volutenförmigen Auszug.

SEITENALTÄRE: An den Seitenaltären erhebt sich die Predella über einem sehr hohen Sockel. Die Predella zierte eine rechteckige Felderung mit zentraler Rosette, flankiert von pilasterartigen Elementen mit zopfbandverziertem Schaft und Rosettenkapitellen, und wird durch ein verkröpftes Profilgesims abgeschlossen. Darauf erhebt sich der leicht eingezogene, hochrechteckige Aufbau mit Altarblatt in kreuzförmig umwundenem Profilstabrahmen und außen umfassendem Blendrahmen. Die äußeren Seitenkanten des Retabels rollen sich über dem Predellengesims sowie unterhalb des Gebälks zu eckigen Schnecken aus, an den oberen seitlich Akanthusknospen. Darauf liegen Rosettenwürfel und zopffriesverzierte Gebälkstücke, welchen im Mittelstück ein Ornamentschild vorgeblendet ist, dessen Dekorelemente an stilisierte Lambrequins erinnern. Den oberen Abschluss bildet ein profiliertes Gebälk, auf welchem sich eine Kartusche mit flammendem Herzen und seitlichen Akanthusknospengehängen erhebt.

HOCHALTAR – MANTELSPENDE DES HL. MARTIN

Der hl. Martin ist als jugendlicher Krieger, wie er dem am Wege stehenden Bettler die Hälfte seines Offiziersmantels reicht, dargestellt. Im Auszug das Auge Gottes.

Martin als Soldat in Rüstung, Mantel und mit Federn geschmücktem Helm ist von seinem Pferd gestiegen und reicht einem am linken Wegesrand unter einem Baum lagernden Bettler seinen Mantel. Rechts im Hintergrund hält ein Diener zwei Pferde im Zaum. Über dem Heiligen schweben zwei Putten mit Lorbeerkranz. In der

¹⁸⁸ Die Apostelmedaillons weisen einen Durchmesser von ca. 80 cm auf.

Mantelspende dominieren Grün-, Braun- bzw. Ocker- und Blautöne in mannigfaltigen Abstufungen mit Farbakzenten an den Gewändern, als Träger von Buntfarben. Neben dem Weiß des Schimmels dominiert das Rot des geteilten Mantels.

LINKER SEITENALTAR – GEBURT CHRISTI

Die heilige Familie ist vor dem Eingang ihrer ärmlichen Behausung, in welcher sie nachts Unterschlupf gefunden hatte, dargestellt. Im Auszug das dornengekrönte Herz Christi mit Wundmal.

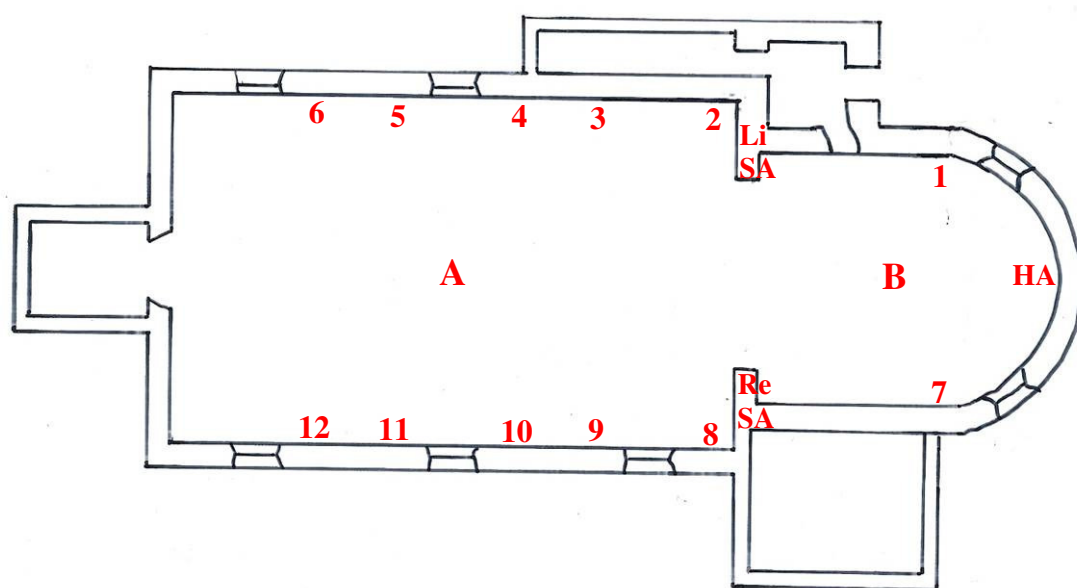
Maria kniet vor der Krippe und hält das Jesuskind in ihren Armen, welches sie aus der Krippe genommen hat. Zu ihrer Linken steht Joseph, auf seinen Stock gestützt, das heilige Kind anblickend. Über der heiligen Familie schwebt ein Puttenpaar auf Wolken. Auf der rechten Seite fällt der Blick auf eine orientalische Landschaft mit Palmen und Bergpanorama am Horizont. Der Farbeindruck wird von der gräulich-braunen Architekturkulisse, den Braun- und Grüntönen des Terrains sowie dem hellblauen Himmelszelt bestimmt. Lediglich die Gewänder der Figuren sind Träger von Buntfarben: Maria trägt über einem hellroten Kleid einen Mantel in kühlem, kräftigem Blau. Joseph ist in ein violettees Gewand mit gelb-grünlichem Umhang gehüllt.

RECHTER SEITENALTAR – HEILIGE FAMILIE

Vor einem Landschaftshintergrund ist die heilige Familie bei der täglichen Arbeit dargestellt: Joseph an der Werkbank, Maria bei der Handwäsche, der kleine Knabe Christus, dem Vater einen Korb mit Werkzeug bereithaltend. Im Vordergrund liegen verschiedene Utensilien (Wäschekorb) und Werkzeug (Säge, Beil) auf dem Boden verstreut. Hinter Maria ragt ein schroffer Felsen auf, hinter welchem eine Stadtkulisse erscheint. Von dort fällt das Gelände nach rechts ab. Über der Bergkette am Horizont liegt rötlich gefärbtes Gewölk vor hellblauem Himmel, darin drei Putten mit flatternden Draperien. Einheitliche Gestaltung der Handlungsebene in Grün-Braun-Farbigkeit, von welcher sich die Gewänder in Rot-Blau, Weiß sowie Rotbraun und Grün abheben. Im Auszug das flammende Herz Mariä mit Blütenkranz.

QUELLEN: BayHStA, Geistliche Ratsprotokolle, Gerichtsliteralien Faszikel, Landgericht Friedberg, Paindelkirchen, Akt zum geplanten Neubau der Kirche. – BLfD, Objektakt BaidlKirch St. Martin.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 362, 368. – BRAUN 1823, Bd. 1, S. 394; Bd. 2, S. 115, 254 (keine Erwähnung Hubers). – STEICHELE 1864, S. 438. – HOPP 1893, Bd. 1, S. 105 (keine Erwähnung Hubers). – BEZOLD/ RIEHL 1895, S. 240, 242 f. – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 85. – EURINGER 1903, Bd. 1, S. 261; Bd. 2, S. 774. – HÄMMERLE 1908, S. 140. – TRUGENHOFEN 1915, S. 82. – EURINGER 1910–16, S. XXXIII, 320, 344. – FEULNER 1916/17, S. 74. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 127 f. – HUBER 1937. – HIERETH, SEBASTIAN: *Die Landgerichte Friedberg und Mering*, München 1952 (Historischer Atlas von Bayern, Bd. I.1), S. 33, 54. – DEHIO 1954, S. 29. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – KARLINGER 1961, S. 127. – LIEB 1962, S. 18. – SCHINDLER 1963, S. 302. – KOSEL 1967(A), S. 306 ff. – HAISCH 1968, S. 535. – BAUER 1976, S. 1310. – NEU 1987, S. 256. – ISPHORDING 1982, S. 102. – SPRANDEL 1985, S. 14. – BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 489. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1989, S. 165. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 130. – PAULA 1996, S. 156. – VOLLMAR 1998, S. 244. – BAUER 2000, S. 206. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 79. – MENATH-BROSCH 2010, S. 33. – MENATH-BROSCH 2012.



BAINDLKIRCH, ST. MARTIN – GRUNDRISS

F XXVI

BAINDLKIRCH, KATH. PFARRKIRCHE ST. MARTIN – BILDTAFELN



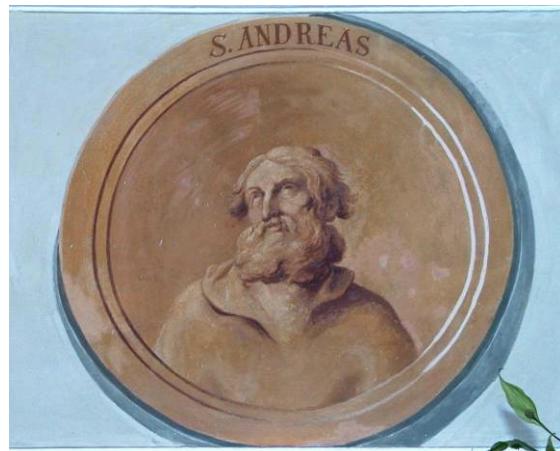
A VISION DES HIMMLISCHEN JERUSALEMS



B DAS LETZTE ABENDMAHL



1 PAULUS



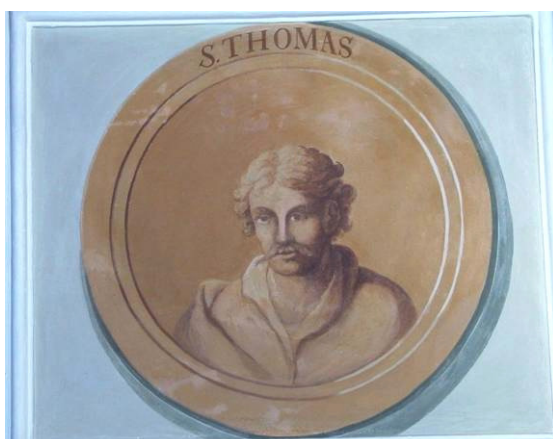
2 ANDREAS



3 IACOBUS MINOR



4 IACOBUS MAYOR



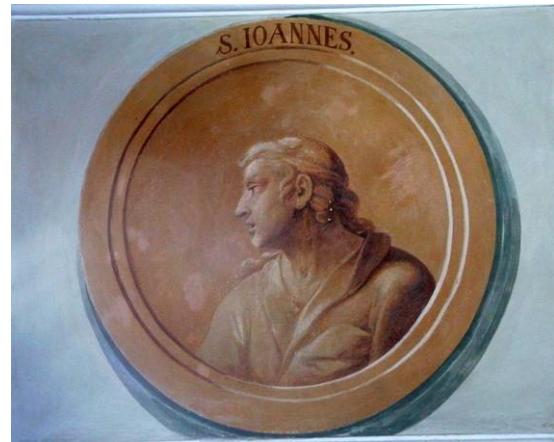
5 THOMAS



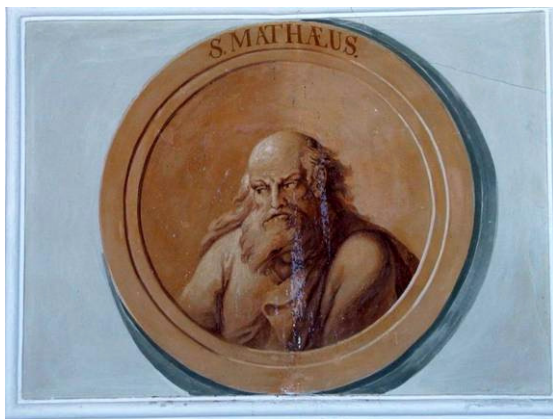
6 MATHIAS



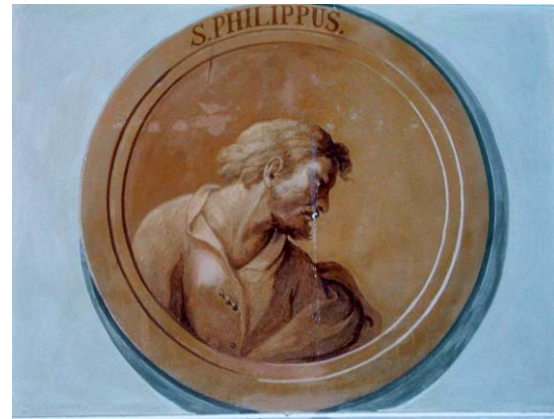
7 PETRUS



8 JOHANNES



9 MATTHÄUS



10 PHILIPPUS



11 SIMON



12 IUDAS THADDAEUS



HOCHALTAR – MANTELSPENDES DES HL. MARTIN



LINKER SEITENALTAR – GEBURT CHRISTI



RECHTER SEITENALTAR – HEILIGE FAMILIE

1.2 Zerstörte, verlorene und unbekannte Werke

Fv I Augsburg, Kapelle des kath. Armenhauses

Das Armenhaus für katholische Kinder gehörte zur Stadtpfarrei St. Moritz (B 126, Armenhausgasse 9).

BAUWERK: Kapelle im Armenhaus für katholische Kinder, erbaut gegen 1710. Nach Vereinigung dieser Einrichtung mit dem Waisenhaus (1811) wurde die Kapelle geschlossen und abgerissen.

DATIERUNG: 1759

BESCHREIBUNG: „Die Kapelle des katholischen Armenhauses daselbst.“ (HUBER 1817, S. 365).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365 (1759). – NESTLER 1994, S. 127. – BUSHART 1995, S. 80.

Fv II Augsburg, fürstbischöfliche Hofkapelle St. Lambrecht

BAUWERK: Die Hofkapelle, 1388 erstmals bezeugt, befand sich an der Südostecke der bischöflichen Pfalz (heute Fronhof) und wurde vermutlich unter Bischof Hartmann erbaut. Sie diente als Hofkapelle, in der während der Fastenzeit zweimal wöchentlich das Stabat Mater und das Misere gesungen wurden. Nach dem Tod von Clemens Wenzeslaus (1812) wurde die an der südlichen Flanke des Corps de logis gelegene Hofkapelle St. Lamberti geschlossen und 1867 abgerissen. 1902 trat an ihre Stelle die schräg angesetzte übermächtige, dreischiffige Tordurchfahrt des neubarocken Erweiterungsbaus der Kreisregierung. Die ehemals in der Kapelle vorhandenen Steinwappen sind heute in der Tordurchfahrt eingemauert.

Im Zuge der grundlegenden Erneuerung der Residenz unter Fürstbischof Landgraf Joseph von Hessen-Darmstadt (1740–1768) wurde die Kapelle in der letzten Bauphase (1750–54) durch Johann Georg Bergmüller neu ausgestattet. Die Ausmalung der Lambertikapelle war Bergmüllers letztes großes Deckenfresko (Glorie des hl. Lambert¹⁸⁹). Zudem schuf er in der Kuppel daneben ein Engelskonzert. Während der Freskierung stürzte Bergmüller in der ersten Oktoberwoche 1754 vom Gerüst und konnte nach vier Wochen die Arbeiten wieder aufnehmen. In der Zwischenzeit wurde er von seinem Schüler Johann Georg Wolcker vertreten, welcher „noch die „zwey Seiten mit S. Ulrich und Afra zu malen hatte“ (NEUHOFFER 1938, S. 148 f.). Auch Huber scheint unter Bergmüller an der Ausstattung beteiligt gewesen zu sein. In seinem Bewerbungsschreiben für die Freskierung in Denklingen (F III) betonte er, dass er „bey dem nunmehr verstorbenen berühmten Kunstmahlern H: Bergmüller Seel: die allhiesig hochfürstl. Hofcapell, daß heyl. Grab, und anders in höchstdero Residenz allhier an Mahlerey verferthigen helffen“ (StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 6365, Nr. 67).

AUFTRAGGEBER: Fürstbischof Landgraf Josef von Hessen-Darmstadt (1740–1768)

DATIERUNG: vor 1765

BESCHREIBUNG: „Er ist richtig geachtet worden, ein Stück in der fürstlichen Hof-Capelle zu mahlen.“ (STETTEN 1765). – „1768. Zwey Frescogemälde in der fürstl. Hofkapelle zu Augsb.“ (HUBER 1817).

LITERATUR: STETTEN 1765, S. 245. – HÖRNER 1771, S. 55. – STETTEN 1779, S. 356. – HIRSCHING 1786, S. 69. – MEUSEL 1808, S. 422. – HUBER 1817, S. 365 (1768). – NAGLER 1924, S. 158 (erwähnt ein Altarblatt). – NEUHOFFER 1938 (keine Erwähnung Hubers). – NESTLER 1994, S. 127. – BUSHART 1995, S. 80.

¹⁸⁹ Siehe Deckenbildentwurf „Der hl. Lambert in der Glorie“, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 4679-70. Siehe BIEDERMANN, ROLF: *J. G. Bergmüllers Deckenbildentwurf für die Hofkapelle der Augsburger Residenz*, in: Studien zur Kunst. Festschrift G. Thiem, 1977, S. 13–17. – AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 124.

Fv III Haberskirche (Baiern), Kirche

Kath. Kirche St. Petrus und Paulus in Haberskirch

DATIERUNG: 1771

BESCHREIBUNG: „Die Kirche zu Haberskirche in Baiern.“ (HUBER 1817).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365. – NESTLER 1994, S. 128.

Fv IV Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Kath. Friedhofskirche, Filialkirche vom Chorherrenstift St. Moritz, Stadt Augsburg, Diözese Augsburg

PATROZINIUM: St. Michael

BAUWERK: 1603–05 Errichtung des ersten Kirchenbaus vor dem Gögginger Tor. Dieser Bau wird Elias Holl zugeschrieben, jedoch ist dies durch Quellen nicht zu belegen, die Bauausführung vermutlich unter seinem Bruder Esaias Holl.¹⁹⁰ Der berühmten Stadtansicht „Augusta Vindelicorum“ (1626) von Wolfgang Kilian zufolge handelte es sich bei der ersten Michaelskirche um einen längsovalen Zentralbau mit mehrstufigem Sockel, Pilastergliederung, kleinen rechteckigen Fenstern und zwei Eingängen im Norden und Osten. Dieser Bau wurde 1632 während der Schwedischen Besetzung Augsburgs weitgehend abgebrochen¹⁹¹, in den Jahren 1652–68 wieder neu aufgebaut. Die Erscheinung der zweiten Michaelskirche, die der heutigen schon sehr nahe kommt, ist durch eine Stadtansicht (1660) von Wolfgang Kilian sowie durch einen Stich (1703) nach G. C. Bodenehr überliefert: Kirchenbau über ovalem Grundriss mit großen rundbogigen Fenstern, darüber Okulifenster, breites Traufgesims; im Norden ein Portal mit Dreiecksgiebel, im Süden ein Turm mit rechteckigem Unterbau und daran anschließendem Sakristeianbau. Während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–14) wiederum schwere Beschädigung durch Kriegseinwirkung. 1712 Weihe des Wiederaufbaus. Matthias Seutter hat in einem Stich (1742) den dritten Kirchenbau, bei welchem die Fassade, der Turmunterbau sowie die Sakristei beibehalten und wieder aufgemauert wurden, festgehalten. Hinzugefügt wurden ein eleganter, dreigeschossiger Turmaufsatz auf sechseckigem Grundriss mit schlanker Zwiebelhaube sowie die heutige Vorhalle mit Volutengiebel und zwei Portale mit gesprengten Giebeln. Im letzten Viertel des 18. Jh. folgte eine weitere Bau- bzw. Umbauphase. 1770–72 Erneuerung der Turmkuppel und des Deckengemäldes von Lederer durch ein neues von Huber, der auch die Kreuzwegbilder¹⁹² schuf; im Zusammenhang mit dieser Umformung dezente Stuckdekoration in Form von Stuckbekrönungen der Fenster und Stuckdekor am Orgelchörlein. 1944 schwere Beschädigung des Daches, die 1952 zum Abbruch der Kuppel mit Fresko führte.¹⁹³ – Der längsovale Zentralbau mit Flachkuppel ist in Südwest-Richtung ausgerichtet. Wandgliederung nach jeder Seite durch je drei rundbogige Fenster, darüber querovale Blendfenster und hohes Traufgesims. Im Westen angebaute Vorhalle über quadratischem Grundriss. Im Süden niedriger Anbau mit achteckigem Turm über viereckigem Untergeschoss und Zwiebelhaube. Besonders hervorzuheben ist die hochrangige Ausstattung mit Meisterwerken der Malerei des 17. und 18. Jh.: Engelsturz von Johann Matthias Kager, 1605; Pietá von Joseph Heintz, 1607; hl. Sebastian, um 1608, Johann Matthias Kager zugeschrieben; zwei monumental gerahmte Wandbilder von Johann Georg Bergmüller, Der Tod als Herr aller Stände und Auferstehung Christi, 1719; Zyklus der Lebensalter von Franz Joseph Maucher nach Vorlagen von Johann Evangelist Holzer, 1770.

AUFTRAGGEBER: Augsburger Domkapitel

¹⁹⁰ Zuschreibung aufgrund einer Ähnlichkeit mit der Wallfahrtskirche Maria Hilf in Klosterlechfeld, die der Augsburger Baumeister Elias Holl zusammen mit seinem Bruder Esaias 1601/03 errichtet hat.

¹⁹¹ Zur Errichtung eines bebauungsfreien Sicherheitsgürtels.

¹⁹² Zu den fünfzehn Kreuzwegstationen siehe Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G14–G28.

¹⁹³ Vgl. BREUER 1958, S. 36 f. – DEHIO 1989, S. 79 f. – HAGEN/ WEGNER-HÜSSEN 1994, S. 234 ff.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur am südlichen Rand: „J A H (ligiert) ueber“. In den Rechnungsbüchern sind in den Jahren 1771 und 1772 Zahlungen in Höhe von 300 fl. und 500 fl. an Huber verzeichnet (StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ).

ENTWURF: Ölskizze für das Kuppelfresko, Öl/Lwd., 73 x 58 cm, kath. Friedhofsamt Augsburg (Leihgabe im Diözesanmuseum St. Afra Augsburg), siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Fresken ÖS-Fv IV.

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: langgestreckte, ovale Flachkuppel

Rahmen: breiter, stuckierter Profilrahmen

Technik: Fresko, polychrom

RESTAURIERUNGEN: 1910 Restaurierung des Deckenbildes durch Kunstmaler Kögl; 1946 Notsicherung des Deckenfreskos nach Kriegsbeschädigung (27.02.1944)¹⁹⁴; 1951–56 Gesamtrestaurierung der Kirche: Nachdem Teile abgestürzt waren, wurde das Deckengemälde als nicht wiederherstellbar bezeichnet und man entschied sich im Mai 1951 das Fresko vollständig abzunehmen und so viel als möglich zu sichern und einzulagern. Zehn figürliche Teile des Freskos wurden geborgen und restauriert.¹⁹⁵ 2001/02 Rekonstruktion des Deckengemäldes durch Hermenegild Peiker.

FRESKENFRAGMENTE: Figürliche Teile des Freskos, Fragmente in Holzrahmen auf Gips, befinden sich in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg sowie beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München.

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum (Inv. Nr. 10336–10339): 1. Oberkörper eines Engels mit Posaune, Flammenschwert und violetter Mantel, 63 x 53 cm, Inv. Nr. 10336; 2. Halbfigur eines Engels mit Posaune und blauem Mantel, 58 x 72 cm, Inv. Nr. 10337; 3. Halbfigur eines Teufels, 85 x 55 cm, Inv. Nr. 10338; 4. Engel mit Posaune, Flammenbündel und grüner Draperie, 160 x 55 cm, Inv. Nr. 10339; 5. Halbfigur eines Engels, Maße unbekannt, ohne Inv. Nr., Neg. Nr. F I 14229.

München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: 6. Posaunenengel, 107 x 84 cm; 7. Verdammter, 120 x 88 cm; 8. Kopf eines Verdammten, 53 x 44 cm; 9. Kopf, 32 x 45 cm.

Diese Freskenfragmente waren auf der Ausstellung „Augsburger Rokoko. Kunst und Kultur in Mozarts Vaterstadt“ im Jahre 1956 in Augsburg ausgestellt.¹⁹⁶

BESCHREIBUNG

A DAS JÜNGSTE GERICHT

Das hochovale Kuppelfeld wird von einer Himmelsszene über ringsumlaufender, terrestrischer Zone eingenommen. Die untersichtig konzipierte Komposition ist in konzentrischen Ringen rundumansichtig aufgebaut, jedoch ist über der südlichen Schmalseite die Hauptansicht ausgebildet.

¹⁹⁴ Beschädigung des Daches, welche zur Gefährdung des Deckenbildes führte. Trotz aller Bemühungen die Dachhaut möglichst rasch wieder zu schließen, drang so viel Feuchtigkeit ein, dass das Deckengemälde schwer geschädigt wurde.

¹⁹⁵ BLfD, Objektakt Augsburg St. Michael, Schreiben vom 09.08.1983, jedoch sind heute nur noch neun Fragmente nachweisbar.

¹⁹⁶ REUTHER 1956, S. 288.

Oberhalb des Zentrums erscheint Christus, das Haupt von einem kreuzförmigen Strahlennimbus hinterfangen, auf dem Regenbogen thronend, inmitten einer Lichtaureole (Ez 1,28). Christus der Weltenrichter teilt die Welt des Jenseits in das Paradies und die Hölle: seine rechte Hand hält er im Segensgestus hoch erhoben, dagegen ist seine Linke verdammend herabgesetzt. Zu seinen Füßen knien Maria und Johannes d. T. auf Wolkenbänken. Die beiden Fürbitter sind von Aposteln (Mt 19,28; Lc 22,30), Propheten und Heiligen, die um die Lichtaureole gruppiert sind, begleitet. Vereinzelt sind die Heiligen durch Attribute gekennzeichnet. Maria ist flankiert von den beiden Apostelfürsten Petrus mit zwei Schlüsseln und Paulus mit Schwert. Johannes d. T. mit dem Kreuzstab ist von Andreas mit Andreaskreuz sowie Johannes Ev. mit Lilienzweig begleitet. An den seitlichen Gruppierungen erscheint am linken Fußpunkt des Regenbogens Jakobus d. Ä mit Pilgerstab und Pilgermuscheln sowie Jakobus Minor mit Walkerstange. Auf der gegenüberliegenden Seite sind die Apostel Simon Zelotes, Thomas und Bartholomäus durch ihre Attribute Säge, Lanze und Messer gekennzeichnet. Die hl. Katharina bildet die zentrale Gestalt der Heiligengruppe über der nördlichen Schmalseite. Sie ist in Begleitung von einer Bischofsfigur sowie einem Märtyrer mit Palmzweig.

Direkt unterhalb von Christus ragt zwischen Maria und Johannes d. T. das von zwei Engeln getragene Kreuz Christi empor (Mt 24,30). Dahinter erscheint die Allegorie der Kirche mit Messkelch, umgeben von Personifikationen der christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung.

An den Schmalseiten des Heiligenhimmels schweben je zwei Posaune blasende Engel mit Lorbeerkrantz und Palmzweig sowie Flammenschwert und Blitzbündel in den Händen. Diese vier Engel, die die Posaunen des Gerichts in die vier Himmelsrichtungen blasen (Mt 24,31), erwecken mit ihren Tönen die Toten. Die Gräber öffnen sich, Sargdeckel werden beiseite geschoben, die Toten stehen auf (Hesekiel 37,12; Dan 12,2; Apoc 20,13).

Erzengel Michael als Seelenwäger bildet die zentrale Figur der terrestrischen Ebene. Mit gesenktem Flammenschwert und erhobener Rechten weist er die Auferstehenden zum Himmel und die Verdammten in die Hölle. Die umlaufende Erdzone ist mit Seligen und Verdammten, die von Engeln und Teufeln in das Paradies oder die Hölle geführt werden, angefüllt und längsseitig zweigeteilt. Die linke Breitseite ist der Darstellung der Seligen im Paradies, dagegen die rechte den Verdammten in der Hölle vorbehalten. Zur Linken des Erzengels vollziehen muskulöse Dämonen und Teufel mit Fledermausflügeln den Dienst des Höllenknechts. Sie quälen, zerreißen und zerren die Verdammten in die flammende Hölle, angedeutet durch die hell leuchtenden Strahlen. Vereinzelt zerren sie jene auch mit brachialer Gewalt an Eisenhaken in den Feuerort oder haben diese kopfüber geschultert. Dagegen entsteigen die Erlösten ihren Gräbern, richten ihre Blicke und Gesten flehentlich nach oben und gehen von Engeln begleitet in das Paradies.

Auf der dem Erzengel Michael gegenüberliegenden Schmalseite, erst beim Verlassen der Kapelle sichtbar, ist die Auferstehung der Toten um ein hohes, steinernes Monument im Zentrum dargestellt. „*Christo gloriosa in majestate venturo iudici*“ (*Christus wird als Richter kommen in der Herrlichkeit seiner Majestät*), verkündet die Inschriftkartusche am Sockel.

QUELLEN: StadtA A, KWA B 22ⁱⁱ. – BLfD, Objektakt Augsburg St. Michael.

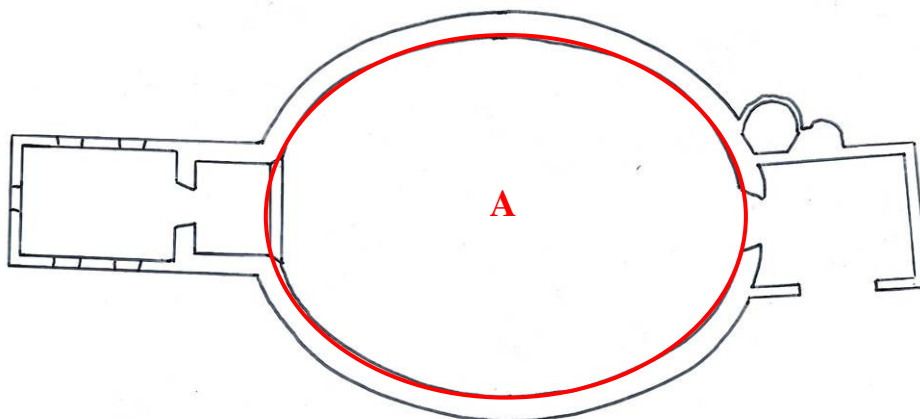
BILDDOKUMENTATION: Stadt Augsburg, Lichtbildstelle, vier Teilansichten des Kuppelfreskos, Januar 1938. – Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Aufnahmen der Freskofragmente, Neg. Nr. FI 2842, FI 2844, FI 2843, FI 14229, FI 14231, FI

1433, FI 240 und FI 245. – BLfD, Bildarchiv, vier Glasplattenegative, ca. 13 x 18 cm, etwa 1. Weltkriegszeit, Foto Hämmerle.

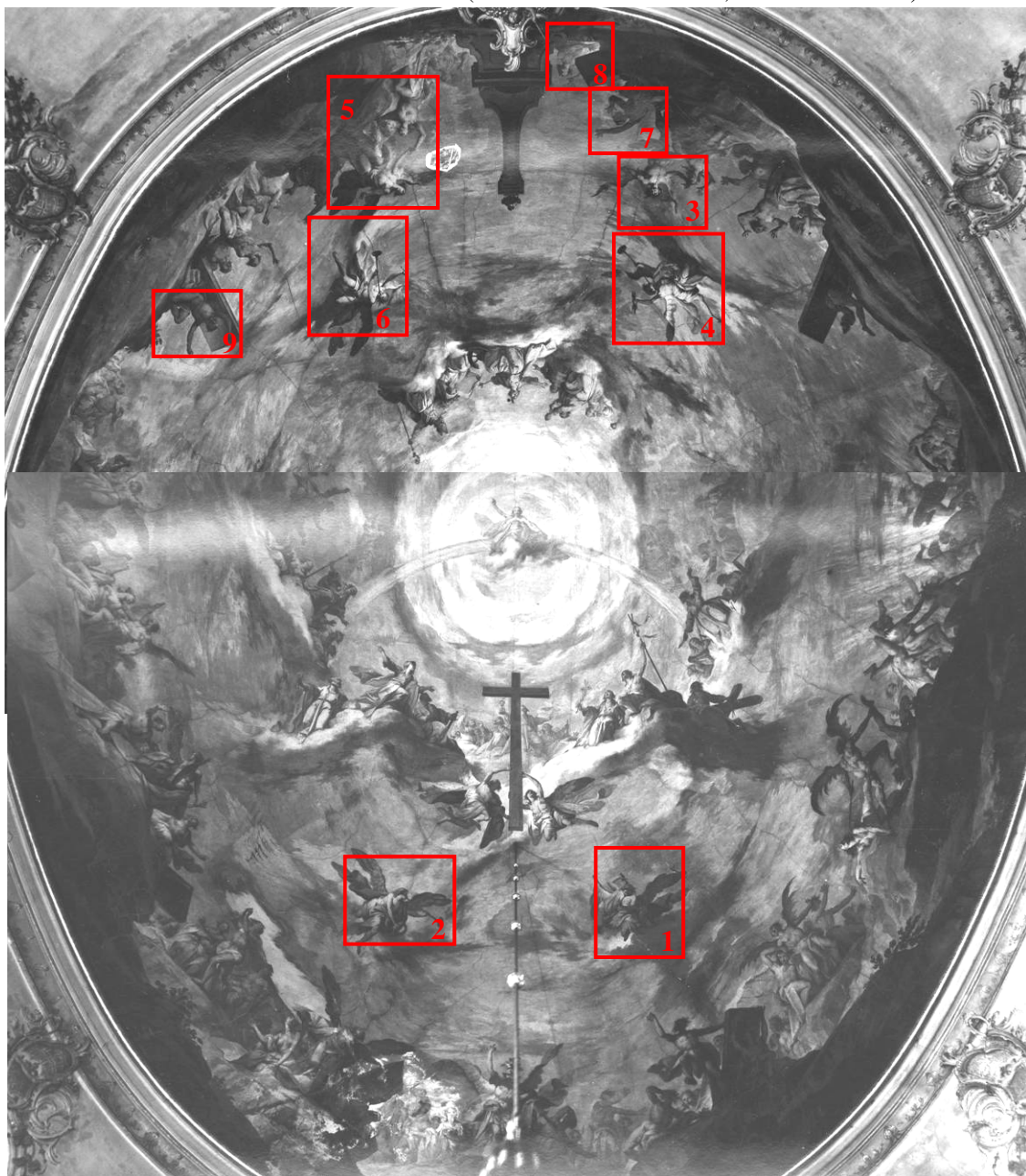
LITERATUR: STETTEN 1779, S. 356. – WEKHRLIN 1780, S. 126. – HIRSCHING 1786, S. 73. – STETTEN 1788, S. 171. – STETTEN 1788, S. 213. – HIRSCHING 1789, S. 331. – MEUSEL 1808, S. 423. – LIPOWSKY 1810, S. 131. – SEIDA UND LANDENSBERG 1813, S. 140 f. – GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 42 f. (Nr. 190, Ölskizze auf Leinwand). – HUBER 1817, S. 358, 365. – BÄUMER 1828, S. 60. – WIRTH 1846, S. 235. – SEUBERT 1878, S. 259. – AUGSBURG O. J., S. 81. – WERNER 1900, S. 352. – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 84. – STEINHÄÜBER 1902, S. 33. – EURINGER 1903, S. XXXVI. – DEHIO 1908, S. 35. – EURINGER 1910–16, S. XXXII. – FEULNER 1916/17, S. 74. – VETTER 1920, S. 49 ff. – HAUTTMANN 1921, S. 121 (keine Erwähnung Hubers). – HARTIG 1922, S. 65. – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 127. – STRASSER 1926, S. 33. – HUBER 1937. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – LIEB 1947, S. 14. – SCHNELL 1948, S. 246. – LIEB 1949, S. 17. – DEHIO 1954, S. 12. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 27, 36 mit Abb. eines Teilstücks S. 28. – REUTHER 1956, S. 288. – BREUER 1958, S. 33 (keine Erwähnung des zerstörten Freskos). – LIEB 1962, S. 18. – SCHINDLER 1963, S. 302. – KOSEL 1967, S. 36. – KOSEL 1968, S. 52. – NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972, S. 695. – DUSSLER 1974, S. 289, Fußnote 35. – SCHEIDLER 1980, S. 86. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 134 f. – SPRANDEL 1985, S. 5 f., 13 f., 52. – ROECK 1985, S. 115 f. (keine Erwähnung Hubers). – BAER/ BELLOT/ FALK 1985, S. 177. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – KRÄMER 1988, S. 29. – DEHIO 1989, S. 79 f. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 181, 183. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 216, 398 mit Abb. S. 234, 236 mit Abb. S. 235. – NESTLER 1994, S. 128. – BUSHART 1995, S. 80 f. – VOLLMAR 1998, S. 228. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 521, 655. – SCHWEERS 2002, S. 875 (Freskenfragmente). – RÖBLE 2004, S. 61. – KNOLLER 2006. – MENATH-BROSCH 2012.

ZEITUNGSARTIKEL: *Einiges von der katholischen Gottesackerkirche zum heil. Michael in Augsburg*, in: Der schwäbische Postbote. 39. Jg., Nr. 133 vom 01.11.1905, S. 931. – *Ein Prachtbau in der Karolinenstraße*, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 253 vom 30. 10.1909, S. 5. – DEUERLEIN, ERNST: *Die Wiederkunft Christi zum Gericht*, in: Augsburger Katholische Kirchenzeitung, 6. Jg., Nr. 47, S. 2 (Abb. des Kuppelfreskos). – KNOLLER, ALOIS: *Barockjuwel St. Michael setzt Feuchtigkeit arg zu*, in: Augsburger Allgemeine vom 16.08.1997. – *Barockes Kleinod vom Verfall bedroht. Kirche St. Michael soll restauriert werden*, in: Deutsche Tagespost vom 14.03.1998.

AUGSBURG, ST. MICHAEL – GRUNDRISS



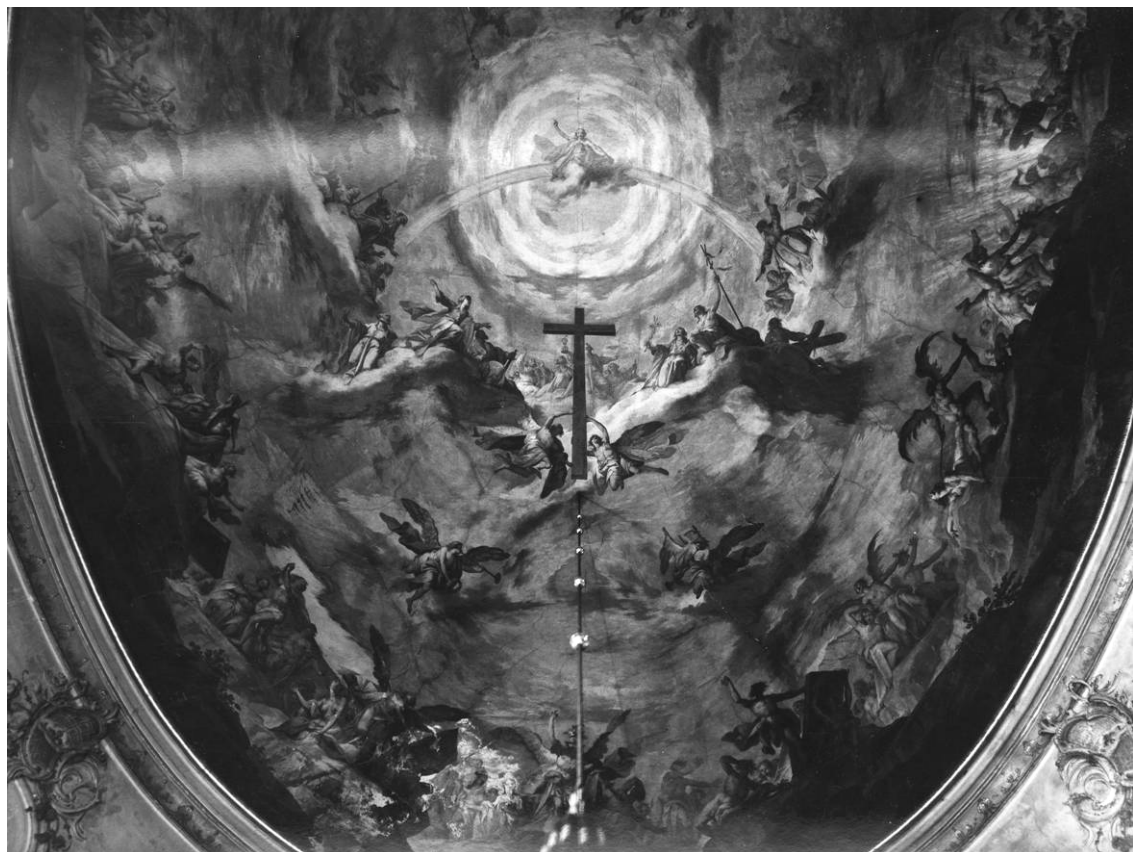
ENTNAHMESTELLEN DER FRESKENFRAGMENTE (FOTOS STADT AUGSBURG, LICHTBILDSTELLE)



FV IV AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL – BILDTAFLN



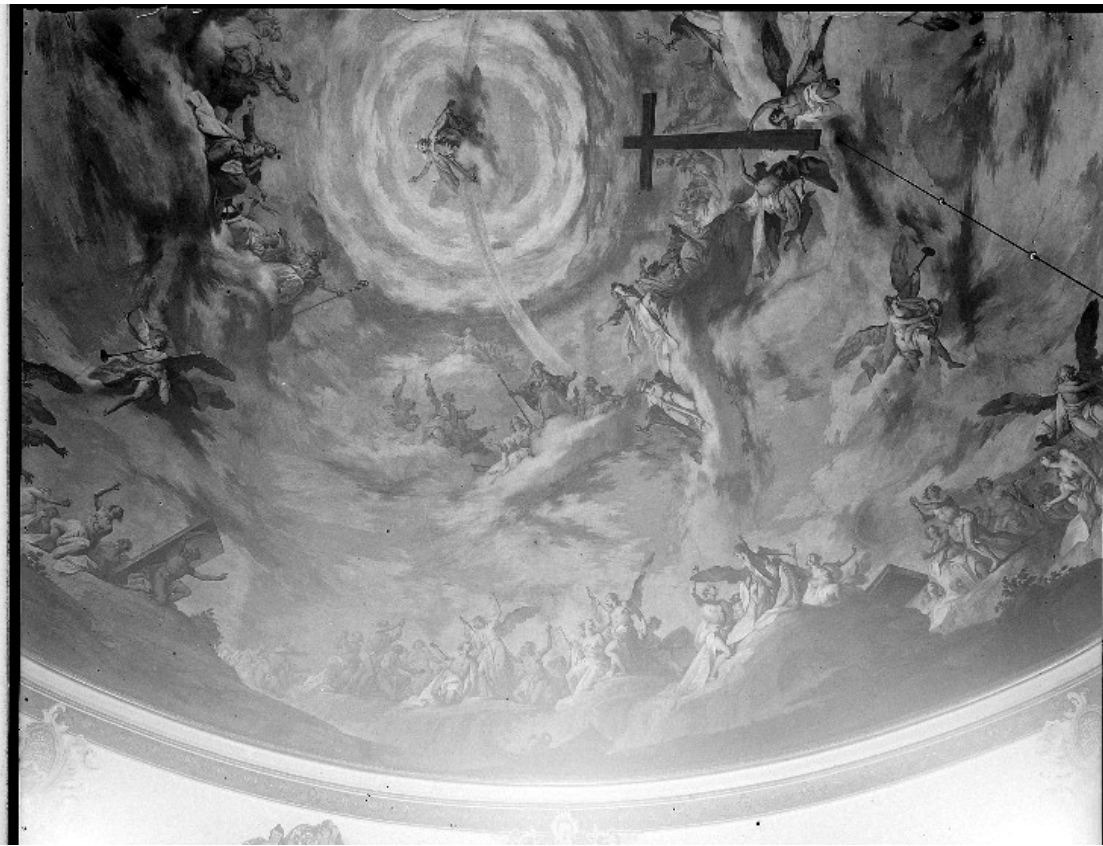
A DAS JÜNGSTE GERICHT, DETAIL (FOTO STADT AUGSBURG, LICHTBILDSTELLE)



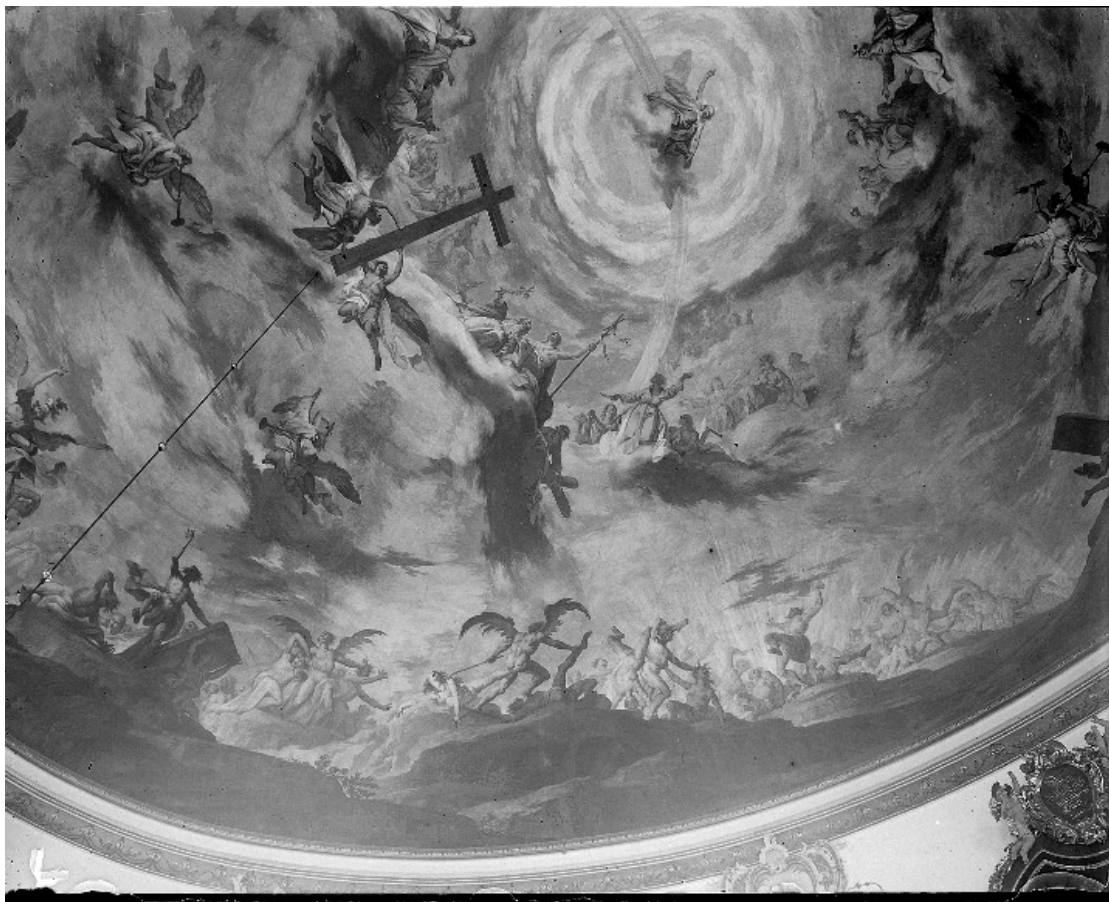
A DAS JÜNGSTE GERICHT, DETAIL (FOTO STADT AUGSBURG, LICHTBILDSTELLE)



A DAS JÜNGSTE GERICHT, DETAIL (FOTO STADT AUGSBURG, LICHTBILDSTELLE)



A DAS JÜNGSTE GERICHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



A DAS JÜNGSTE GERICHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



FRAGMENT 1: OBERKÖRPER EINES ENGELS MIT POSAUNE, FLAMMENSCHWERT UND VIOLETTEM MANTEL, 63 x 53 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10336 (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



FRAGMENT 2: HALBFIGUR EINES ENGELS MIT POSAUNE UND BLAUEM MANTEL, 58 x 72 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10337 (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



FRAGMENT 3: HALBFIGUR EINES TEUFELS, 85 x 55 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10338 (FOTO STÄDT. KUNSTS. AUGSBURG)



FRAGMENT 5: HALBFIGUR EINES ENGELS, MAßE UNBEKANNT, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, OHNE INV. NR., NEG. NR. FI 14229 (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



FRAGMENT 4: ENGEL MIT POSAUNE, FLAMMENBÜNDEL UND GRÜNER DRAPERIE, 160 x 55 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10339 (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



FRAGMENT 6: POSAUNENENGEL, 107 x 84 CM, MÜNCHEN,
BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE



FRAGMENT 7: VERDAMMTER, 120 x 88 CM, MÜNCHEN,
BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE



FRAGMENT 8: KOPF EINES VERDAMMTEN, 53 x 44 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE



FRAGMENT 9: KOPF, 32 x 45 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE

Fv V Pfaffenhausen, ehem. Priesterseminar, Fürstenzimmer und Bibliothek

Ehem. Priesterseminar, Markt Pfaffenhausen (Regens-Röble-Straße 2), Lkr. Mindelheim. Heute Blindenheim St. Joseph, Filiale der 1884 von Dominikus Ringeisen in Ursberg gegründeten Einrichtung für behinderte Menschen.

BAUWERK: Nach der Gründung eines Priesterseminars 1734/35 durch den Augsburger Fürstbischof Alexander Sigismund Pfalzgraf von Neuburg (1690–1737), Baubeginn (1735) nach Entwurf und Leitung des Wessobrunner Baumeisters Joseph Schmuzer (1683–1752). Nach kurzer Bauunterbrechung 1740 Wiederaufnahme des Baus, wobei die Bauleitung wiederum Joseph Schmuzer oblag. 1745 bezogen die ersten Weihekandidaten das neue Seminar. 1749 konnte die Anlage weitgehend vollendet werden, während sich die Arbeiten am Ostflügel noch bis 1756 hinzogen. – Rechteckige, geschlossene Vierflügelanlage zu drei Geschossen, mit profiliertem Traufgesims und abgewalmten Dächern. Die nördlichen und südlichen Flügel in einer Länge zu je dreizehn Fensterachsen. Gliederung des Südtraktes durch eine zentrale korbbogige Durchfahrt, der Westseite durch einen dreiachsigen Mittelrisalit. Die Ostfassade bildet die Schauseite mit einem um eine Achse vortretenden Mittelrisalit, gerahmt von fünfachsigem Gebäudeflanken.

AUFTRAGGEBER: Augsburger Fürstbischof Clemens Wenzeslaus, Prinz von Sachsen und Polen (1768–1812)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1774, im Zuge der Freskierung der Kuppel der dem hl. Ulrich geweihten Seminarkapelle (F VI)

BESCHREIBUNG: Neben den Arbeiten für die Kapelle malte Huber noch „10 Schild in das Fürstenzimmer (4 fl)“ und „in die Bibliothek (...) 18 Schilde (9 fl)“ (SCHÖTTL 1959/61, S. 44).

LITERATUR: SCHÖTTL 1959/61, S. 44.

Fv VI Augsburg, kath. Kollegiatstiftskirche St. Moritz, Portal

Ehem. Kollegiatstiftskirche St. Moritz, jetzt kath. Stadtpfarrkirche St. Moritz

BAUWERK: Gründung des Chorherrenstifts 1019 durch den Augsburger Bischof Bruno, nach Brand 1084 wieder aufgebaut. 1314 Weihe. 1299 Einsturz, 1313 Weihe des vergrößerten Neubaus. 1440 Erhöhung des Langhauses, 1443 Errichtung des Ostchors, 1494 Turmerhöhung. Im Zuge einer spätgotischen Umgestaltung erhielt der Turm 1534 sein achteckiges Obergeschoss. 1549 Vollendung des Chorneubaus. 1714/15 erhielt die dreischiffige Freipfeilerbasilika durch den Füssener Baumeister Johann Jakob Herkommer ein barockes Erscheinungsbild und 1764 erfolgte die Innenausstattung im Geschmack des Rokoko. Den Stuck fertigte Matthias Lotter, die Fresken führte Melchior Steidl aus. Im Jahre 1774 schuf Huber eine Portalgestaltung an der Fassade. Am 25./ 26. Februar 1944 brannte die Kirche mit Ausnahme des Kirchturms völlig aus. Der Wiederaufbau durch Dominikus Böhm konnte durch die Einweihung 1951 abgeschlossen werden.

AUFTRAGGEBER: Stiftsdekan Dr. Bassi

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Huber erhielt für die Portalgestaltung 100 fl., deren Erhalt er am 19. November 1774 quittierte (StadtA A, KWA B 4⁶).

ENTWURF: Vermutlich ist die im Akt „*Den Bau des Kirchen Portals, und der Fascade, nebst die daran angebaute Brunen Gewölb und Läden betr 1718 1774*“ (StadtA A, KWA B 4⁶) überlieferte, kolorierte Federzeichnung Huber zuzuschreiben. Dabei handelt es sich um einen Entwurf einer Scheinarchitektur um ein Portal mit Fresko über demselben. Der hl. Moritz (auch Mauritius) ist als römischer Soldat mit Märtyrerpalme, Schwert, Schild und Lanze in Begleitung von zwei Engeln auf Wolken über dem Portal gegeben. Siehe Werkkatalog Zeichnungen, zugeschriebene Werke, Zz1.

BESCHREIBUNG: „1774. Das Portal zu St. Moritz in Augsburg, die Marter des heil. Moritz vorstellend.“ (HUBER 1817, S. 366). Jedoch hatte Huber „das Missvergnügen, daß ein Bube in der Nacht mit dem Stocke durch die frische Fresco-Arbeit fuhr und solche verdarb. Auf Veranstaltung des Stiftsdecans Dr. Baßi wurde eine Belohnung auf die Entdeckung des Thäters gesetzt, es war ihm aber dennoch nicht auf die Spur zu kommen.“ (HUBER 1817, S. 359).

QUELLEN: StadtA A, KWA B 4⁶ (Augsburg St. Moritz-PfarrKirche. Act: Den Bau des Kirchen Portals, und der Fascade, nebst die daran angebaute Brunen Gewölb und Läden betr 1718 1774).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 359, 366. – NEUHOFFER 1938, S. 158.

Fv VII Öffingen, ehem. Franziskanerhospiz, Kirche

Die Franziskanerkirche zu Öffingen bei Stuttgart gehörte ehemals zum Hochstift Augsburg.

BAUWERK: Das Franziskanerhospiz mit Kirche in Öffingen wurde 1772 durch das Augsburger Domkapitel errichtet. Neubau nach einem Riss des württembergischen Baumeisters J. Christian Keim (Grundsteinlegung am 1. April 1773), Abschluss der Bauarbeiten am 1.8.1775. Konsekration am 22.8.1784, inklusive der Altäre, für welche Huber drei Altarblätter¹⁹⁷ geschaffen hatte. Dem klösterlichen Anwesen war keine lange Dauer beschieden: Aufhebung des Klosters am 1. Oktober 1805, nach verschiedenen Nutzungsänderungen (1810–12 Baumwoll-, 1834 Tabakfabrik) Abbruch im Jahre 1835. – Die Franziskanerkirche war eine bescheidene, einfache Kapuzinerkirche mit drei Altären. Die Kirche bestand aus einem Rechteckschiff (80 x 52 Schuh, bei einer Höhe von 50 Schuh) und einem korbbogig geschlossenen Chor. An der Chorsüdseite rechteckige Sakristei. Auf der Nordseite vier Rundbogenfenster.¹⁹⁸

EIGENHÄNDIGKEIT/DATIERUNG: 1775

AUFTRAGGEBER: Superior der Öffinger Franziskaner Philibert Obwexer (1774–77)

BESCHREIBUNG: „Die Franciscanerkirche zu Oeffingen im Württembergischen, sammt drey Altarblättern.“ (HUBER 1817, S. 366).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366.

¹⁹⁷ Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G34–G36.

¹⁹⁸ Vgl. SCHAHL 1983, S. 364, mit Grundriss des abgegangenen Franziskanerhospizes in Öffingen.

Fv VIII Augsburg, Theater am Lauterlech

Theater am Lauterlech (sog. Komödienstadel, H 142) in der Jakober Vorstadt

BAUWERK: Der Vorgänger des heutigen Stadttheaters war der sog. Komödienstadel am Lauterlech, gegenüber der St. Jakobskirche. Am 2. April 1776 wurde laut Ratsdekret der Umbau und die Erweiterung des alten Komödienstadels – eines 1665 errichteten Holzbaus – genehmigt, und dazu der Ankauf des Federl'schen Gartenguts beschlossen. Der Holzbau wurde am gleichen, jedoch erweiterten Ort durch einen größeren massiven Steinbau ersetzt. Schon am 16. Oktober 1776 hatte die Schopf'sche Gesellschaft die Ehre, das neue Theater zu eröffnen. Dieses wurde jedoch aufgrund seiner abseitigen Lage in der unrepräsentativen Jakobervorstadt, wegen räumlicher Beengtheit und baulicher Mängel von Anfang an heftig kritisiert. Schließlich wurde hundert Jahre später (am 1. Januar 1876) – nach einem Brand in der Bürgermeisterloge – durch den Magistrat der Neubau eines repräsentativen Stadttheaters beschlossen. Am 26. November 1877 Eröffnung des neuen Theaters nach Plänen der Wiener Architekten Ferdinand Fellner und Hermann Gottlieb Helmer. Nach der Aufnahme des Spielbetriebs im neuen Stadttheater wurde das Theater am Lauterlech geschlossen und zunächst als „Leichenversorgungsamt“ weiter genutzt. In der Folge bis zu seiner Zerstörung im Februar 1944 beherbergte es u. a. ein Postamt und ein Polizeirevier. – „Dieses Schauspielhaus hat drei Stockwerke, deren zwei zu Logen, 30 an der Zahl, dienen, das höchste aber zu Galerie bestimmt ist. Das Parterre, worinn zu beiden Seiten zunächst der Bühne auch zwei Logen angebracht sind, ist in der Mitte abgetheilt, und bildet das sogenannte Parquet und den zweiten Platz. Das Ganze ist nicht viel über 27 Schuhe tief, und hat weder die gehörige Länge, noch Breite und Höhe. Man rechnet, daß es etwas über 900 Personen faßt.“ (SEIDA UND LANDSBERG O. J., S. 819).

EIGENHÄNDIGKEIT UND DATIERUNG: 1776. In den Akten zum Neubau des Komödienhauses hat sich von Huber ein „*Überschlag eines zuerichtenden Theaters Amphitheaters und anderen Verzierungen betreffend*“ (StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 3, Nr. 12/2) erhalten. Darin veranschlagte Huber für „*daß Amphitheater mit Leinwand zuüberziehen und zumahlen 350 fl / auch die Logen auf Holtz gemahlen / daß Plafont zumahlen 75 fl / daß Gebäude in fresco zumahlen 100 fl*“ sowie „*eine Ländliche Prospect sambt 2 Zimer 75 fl.*“. Bei der Ausmalung wurde Huber durch Ignaz Bauer (geb. 1723), einen Schüler von Matthäus Günther, unterstützt (vgl. STETTEN 1779, S. 359).

AUFTRAGGEBER: Die wesentlichen Kosten wurden vom sog. älteren Almosenamt getragen. Als freiwillige Spender traten J. H. Schüle, von Liebert, von Garb und ein ungenannter Gönner auf (vgl. ENDRÖS 1942/43, S. 206 f.).

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: Bereits um 1800 wurde das Theater umgestaltet (vgl. ENDRÖS 1942/43, S. 207). 1841 wurden im Innern bauliche Verbesserungen durchgeführt sowie auch „Plafond und Proszenium neu gemalt, (...) Dekorationen theils aufgefrischt, theils neu gemalt“ (WITZ 1876, S. 96).

BESCHREIBUNG: Huber malte „das neue Theater in Jacober Vorstadt, mit dem dabei befindlichen schätzbaren Deckenstücke“ (STETTEN 1779, S. 356). Nicht nur die Decke, sondern auch die Rampen und Ränge wiesen einen Freskenschmuck auf (vgl. ENDRÖS 1942/43, S. 209). Darüber hinaus hatte er auch die Bemalung des Amphitheaters auf

Leinwand – „die mit Leinwand bespannten Bogen“ (ENDRÖS 1942/43, S. 207) – und der Logen auf Holz besorgt. Der Auftrag beinhaltete neben dem Frontispiz auch verschiedene „Szenenbilder, welche durch Koulissen, Sophiten und eine Hintergardine gebildet werden“ (SEIDA UND LANDSBERG o. J., S. 820). Die Kulissen umfassten einen Saal, Stadt, Wald, Garten, Zimmer und Gefängnis.¹⁹⁹ Nach mehr als zwanzig Jahren erhielt Huber den Auftrag den Vorhang, nach einem Motiv aus Wielands „Drei Grazien“, zu malen.²⁰⁰

QUELLEN: StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 3, Karton Nr. 12/1: Acta die Erbauung des neuen Comoedienhauses vom Jahr 1776–1778 Nr. 1–13; Karton 12/2: Grund-Riß, und Überschläg das Neue Comoedienhaus btr. 1777 Überschläge das neue Comoedienhaus betreffend 1777.

LITERATUR: STETTEN 1779, S. 356, 359. – HIRSCHING 1786, S. 73. – STETTEN 1788, S. 213. – STETTEN 1788(A), S. 188. – HIRSCHING 1789, S. 337. – MEUSEL 1808, S. 423. – SEIDA UND LANDENSBERG o. J., S. 820. – HUBER 1817, S. 359, 366. – BÄUMER 1828, S. 147. – WITZ 1876, S. 39. – NAGLER 1924, S. 158. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – STRASSER 1926, S. 33. – STEIGER 1927, S. 15. – HUBER 1937. – ENDRÖS 1942/43, S. 207 (Fußnote 2), Abb. 26 (Grundriss und Querschnitt). – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 27. – SPRANDEL 1985, S. 5, 97, 99. – PAULA 1991, S. 254. – HAFNER o. J., S. 134 (Nr. 3). – SPRANDEL 1994, S. 181. – NESTLER 1994, S. 128. – BUSHART 1995, S. 80. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 841.

¹⁹⁹ Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, verschollene und zerstörte, datierte Werke, Gv4.

²⁰⁰ Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, verschollene und zerstörte, datierte Werke, Gv48.

Fv IX Dorfen, Priesterseminar, St. Peters-Kapelle

Hauskapelle des ehem. Priesterhauses, Stadt Dorfen, Lkr. Erding. Dorfen besaß ein eigenes Priesterhaus, westlich der Kirche, das Geistliche für die Wallfahrerbetreuung beherbergte. Heute Schwestern-Altersruheheim.

BAUWERK: Dieses Priesterhaus ließ der Freisinger Fürstbischof Johann Franz Eckher 1717 erbauen. Am 15.8.1775 Erlass zur Errichtung eines Priesterseminars. Die beiden Brüder Anton und Peter Obwexer, Wechselherren von Augsburg, ließen das Priesterhaus 1775 vergrößern, indem die beiden bestehenden Gebäudeflügel zum Quadrat ergänzt wurden, und versahen dasselbe mit der nötigen Hauseinrichtung, 1776 Weihe. – Die über dem Speisesaal gelegene Kapelle wird von acht Rundbogenfenstern von Osten und Norden erhellt, dazwischen Pilaster, im Süden Empore. „Ferner sind die Seitenwände oder Pilaster der Kapelle bis an das Gewölbe ganz weiß. An den Pfeilern sind 12 Lysenen mit Pilastern von Quadratur-Arbeit nach allen Teilungen der Baukunst angebracht. Die Apostel-Zeichen, welche mit schönen von Schlosserarbeit mit Laubwerk gezierten Leuchtern prangen, und Kapitelle sind von Stukkatur fein und fleißig ausgearbeitet, so auch nicht minder die Front des Chörleins, welche 7 Füllungen hat und von Blumengehängen in Stukk, so von angenehmer bläulicher, wie die Füllungen selbst von rötlicher Farbe, von dem weißen scheidet, ausgezieret ist.“ (AEM, Priesterhaus Dorfen, PB 122 oder D 1794: Inventarium 1778, S. 24).

AUFTRAGGEBER: Brüder Anton und Peter Obwexer, Wechselherren von Augsburg

DATIERUNG: „1776. Die Kapelle des Seminars zu Maria Dorfen in Baiern.“ (HUBER 1817, S. 366).

BESCHREIBUNG: Deckenfresko mit der Darstellung der Übergabe der Schlüsselgewalt durch Christus an Petrus: „(...) Das ganze Gewölbe ist arthig coloriert, in Mitte desselben ist ein ovaler Plaphon, welcher über 500. quadratschuch in sich hat. In diesem Plaphon ist ein gar schönes Bild in fresco von dem künstl: Meister Herrn Josef Hueber von Augsburg gemahlen: Weillen dan die Kapelle gehörig ist zu dem Seminario, in welchem diejenige, so sich dem geistl. und sonderbar dem Weltpriesterl: stande gewidmet, in Sacramentalischen übungen gebildet werden; so hat nichts besseres geschenis in dem Plaphon zum (...) eben jenes, wozu bey Matth: 16. V. 16. 18. 19. zu lesen. Nembl. die übergab der schlüsselgewalt, welche Christus der Herr dem H. Peter in der gegend Cosarea gegeben, und den Priestern alhier zukommet. Man siehet dahero Christum den Herrn zur rechten auf einem erhabenen orth, wie auch alle Apostel umb ihn herum theills stehend, theils siezent, Petrum allein kniend, wie er die schlüssel mit einer gehorsamen demuth aus den Händen des Herrn annimmt. In allen Figuren ist der geist so ausgetruckht, daß schon allein aus den gesichts zügen zu lesen, wozu bey Matth: geschieben stehet. Nur zum Überfluse für eine alhie, so in der Religio nit wohl unterrichtet, in der H: schrift unerfahren, auch keine kentnise von Künsten besizen, sind noch 3 schild dem Plaphon eingebunden, in welchen das ganze gemähldte kurz erkläret wird.

Auf der Epistl und seithen des H. Petri ist dahero auch die frag: für wen haltet ihr mich und die antwort, so Petrus in namen aller gegeben: In es Christus filius Dei vivi. Math. 16. V. 16. in Latein zu lesen.

Eben hierüber, wie oben gesagt, auf der Evangeli seithen stehet Christus, welcher die bekentnise des H. Petri, gleichsam zu belohnen, mit einer Hand dem H. Peter die Schlüssel übergibt, mit der anderen auf die Kirche, so auf einem felsen steht, deutend.

Allwo in einem dergleichen schild abermahl zu lesen die worth Christi zum H. Peter: In es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesia meam Matth. 16. V. 18.

Ober dem Altar ist eben ein dergleichen Schild zu sehen, welches in die grosse Ram des Plaphons eingebunden mit der aufschrift, und context welcher sowohl auf das gemälde, als auch den altar selbst passt; weillen daselbst der H. Peter in einer figur vorgestellt, und unter andern auch ihm zu Ehren der Altar consecriert ist, Nembl.: Tibi dabo claves Regni coelorum Matth. 16. V. 19. (...)“ (AEM, Priesterhaus Dorfen, PB 122 oder D 1794: Inventarium 1778, S. 25 f.).

Nestler zufolge ist das kleine Grisaillefresko über der Empore mit großer Wahrscheinlichkeit von Huber. Es zeigt die Grundsteinlegung, darunter befindet sich das Freisinger Wappen (vgl. NESTLER 1994, S. 137).

Neben der Kapelle hatte Huber auch für das Refektorium zwei Ölgemälde geschaffen.²⁰¹

QUELLEN: AEM, Priesterhaus Dorfen, PB 122 oder D 1794: Inventarium. Nebst einer Beylag zu diesem (...) / Specification und Beschreibung aller Mobilien, und in Mobilien dess und bey dem Neuen Seminario zu Maria Dorffen, welches alles aus gutthat deren Herrn Obwexeren errichtet, ... und dorthin geschenkt worden. Verfasst den 24. März 1778.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366 (1776). – NESTLER 1994, S. 134–138.

²⁰¹ Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, gesicherte Werke, G39 und G40.

Fv X Augsburg, ehem. Pichlerisches, jetzt Emmerichisches Hause,
Karolinenstraße 28, Stiege und Saal

Ehem. Weißmaler Gasse C 33, Eckhaus zum Schmiedberg

BAUWERK: Dieses Eckgebäude weist mit der Westfassade zur Karolinenstraße, mit der dreiachsigen Nordfassade zum Schmiedberg. Es trägt einen zweigeschossigen Eckerker (vgl. HASCHER 1996, S. 325). Das Gebäude wurde durch den Umbau der Gewerbehalle verdrängt.

DATIERUNG: 1777 und 1778

BESCHREIBUNG: In diesem Anwesen freskierte Huber neben der Fassade (FvF II) auch die Stiege (1777). Nur ein später folgte „ein Saal (...) sammt einem kleinen Platfond in der Kapelle, die Auferstehung Christi vorstellend“ (HUBER 1817, S. 366).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366. – HAFNER O. J., S. 135, Nr. 14.

Fv XI Augsburg, Reichsstädtische Kunstakademie

Ehemalige Stadtmetzg (Zunftthaus der Metzger) am Vorderen Lech (C 243), Metzgerplatz 1, heute Städtisches Sozialamt.

BAUWERK: Ehem. Stadtmetzg wurde 1606–09 von Elias Holl unter Verwendung von Zeichnungen der Schaufront von Joseph Heintz d. Ä. erbaut. 1634 Brand und Wiederaufbau. 1938/39 Veränderung im Innern mit völliger Entkernung und Erweiterung nach Norden. 1944 stark zerstört. – Dreigeschossiger Satteldachbau mit repräsentativer Giebelfront nach Süden. In den oberen Räumen war die Reichsstädtische Kunstakademie seit ihrer Gründung 1712, neben dem Collegium medicum mit der Anatomie und der „Musikliebenden Gesellschaft“ mit Konzertsaal, untergebracht. 1779 bekam die Stadtakademie den Konzertsaal der Musikgesellschaft als dritten Unterrichts- und Veranstaltungsraum zugewiesen (vgl. BÄUML 1950, S. 37, 74 f.). 1783 verlieh Huber dem im ersten Obergeschoss gelegenen Saal durch ein allegorisches Deckengemälde ein würdiges Aussehen. Jedoch muss heute ungeklärt bleiben, um welchen Raum es sich bei dem „neugebauten akademischen Saal“ (STETTEN 1788, S. 213), dem „ältern Saale“ (WIRTH 1846, S. 95 f.) oder dem „großen Saal“ (WERNER 1901, S. 116) handelte. Vereinzelt wird auch zwischen den Räumen unterschieden: „in dem dortigen Saal fand sonst die jährliche Ausstellung (...) und die (...) Preise-Vertheilung (...) statt. (...) Den vordern Saal schmückt ein, von Huber gemaltes, allegorisches Deckenstück“ (SEIDA UND LANDENBERG 1830, S. 149).

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Nachdem Huber die Ehre widerfuhr als Ausschusssmitglied in die *Gesellschaft zur Ermunterung der Künste und des Kunstfleißes* gewählt zu werden, malte er „das in dem akademischen Saale auf dem Metzgerhaus befindliche allegorische Deckenstück unentgeltlich“ (HUBER 1817, S. 360). Das Fresko datiert in das Jahr 1783.

ERHALTUNGSZUSTAND: Das Deckenfresko wurde 1938/39 bei Umbauarbeiten im Innern zerstört. Noch Ende des 19. Jh. wurde das Freskogemälde, dessen „Farben noch wie neu sind“ (SEUBERT 1878, S. 259), gerühmt. Nur ein Vierteljahrhundert später befand sich dieses in schlechtem Zustand: „Leider ist in unseren Tagen das Bild so heruntergekommen, daß es wohl kaum mehr zu retten sein wird.“ (*Von der Augsburger Kunstschule. (Schluß)*, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 262, 1904, S. 1). Diesen Zustand dokumentieren die historischen Fotoaufnahmen des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege. Das Bild war „rissig, geschwärzt, überdies durch eine Quermauer zerschnitten“ (LIEB 1962, S. 2), bevor es 1938 dem Umbau im Innern weichen musste.

BESCHREIBUNG: „Das große 25´ lange und 19´ breite Deckenstück, mit einer allegorischen Vorstellung. Die Zeit erhebt die Hülle der Finsterniß. In vollem Lichte erscheint die Göttin der Künste, von Genien, die ihre Waffen tragen begleitet. Der Gott der Handlung erwartet ihre Ankunft in zufriedener Ruhe. Von ihrem Glanze geblendet, und von ihren Genien verfolgt, stürzen Neid und Dummheit in den Abgrund.“ (*Fünfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* 1784, S. 15). Dieses Gemälde auf nassen Wurf war anlässlich der öffentlichen Kunstaussstellung 1784 zur Ehre ausgestellt.

BILDDOKUMENTATION: Carl Nicolai, Minerva und Merkur vertreiben Neid und Zwietracht, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 80 x 55 cm, Augsburg, Städtische

Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 25189, Neg. Nr. F I 14194. – BLfD, Bildarchiv, fünf Gelatinetrockenplatten, 12 x 9 cm, um 1900, Foto Hämmerle.

LITERATUR: *Fünfte Nachricht an das Augspurgische Publikum* 1784, S. 12, 15. – STETTEN 1788, S. 213 f. – STETTEN 1788(A), S. 187. – HIRSCHING 1789, S. 300 f. – MEUSEL 1808, S. 423. – LIPOWSKY 1810, S. 131. – SEIDA UND LANDENSBERG 1813, S. 293. – HUBER 1817, S. 360, 366. – SEIDA UND LANDENSBERG 1830, S. 149. – WIRTH 1846, S. 95 f. – SEUBERT 1878, S. 259. – WERNER 1901, S. 116. – WELISCH 1901, S. 83 f. – EURINGER 1903, S. XXXVI. – EURINGER 1910–16, S. XXXII. – FEULNER 1916/17, S. 74. – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – HUBER 1937. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – LIEB 1962, S. 2, 18. – BUSHART 1984, S. 503. – BAER/ BELLOT/ FALK 1985, S. 177. – SPRANDEL 1985, S. 13. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 181 f. – NESTLER 1994, S. 129. – BUSHART 1995, S. 80 f. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 521. – AUGSBURG 2007, S. 132 f. mit Abb. – STETTEN 2009, S. 138. – MENATH-BROSCH 2012.

ZEITUNGSARTIKEL: *Von der Augsburger Kunstschule. (Schluß)*, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 262, 1904. – *Augsburger Freskenpracht in Miniatur. Zahlreiche alte Wandgemälde im Auftrag der Stadt kopiert*, in: Neue Augsburger Zeitung Nr. 241 vom 16.10.1937. – BÄUML 1950, S. 75.

Fv XI AUGSBURG, REICHSTÄDTISCHE KUNSTAKADEMIE – BILDТАFELN



CARL NICOLAI, MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 80 x 55 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25189



MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, DETAIL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



MINERVA UND MERKUR VERTREIBEN NEID UND ZWIETRACHT, FOTOMONTAGE AUS FÜNF GELATINE-TROCKENPLATTEN (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN)

Fv XII Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Kapitelgang

Kloster Ochsenhausen, Lkr. Biberach (Baden-Württemberg)

AUFTRAGGEBER: Abt Romuald Weltin (1767–1803)

DATIERUNG: 1786

BESCHREIBUNG: „Hat H Joseph Hueber KunstMahler in Augspurg in dem Capitelgang einige Stückhe od Blaffons ex vita H. P. gemahlen.“ (HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1785/86, B 481 L 20+).

QUELLEN: HStaA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen, Abteirechnungen 1785/86, B 481 L 20+.

LITERATUR: OHNACKER 1986, S. 25 (Zuschreibung der Fresken im nördlichen Kreuzgang, vor dem Kapitelsaal, an Huber).

Fv XIII Augsburg, Gasthof zu den Drei Mohren

Maximilianstraße 71 (A 29)

BAUWERK: Ein mehrgeschossiges Giebelhaus, das 1568/84 neu errichtet wurde (vgl. HASCHER 1996, S. 417).

DATIERUNG: 1788 und 1793

BESCHREIBUNG: „1788. Vier große Zimmer im Gasthofe zu den Drey Mohren in Augsburg.“ (HUBER 1817, S. 367) und „1793. Das Platfond im Saale bey den Drey Mohren in Augsburg, ein Bacchanal vorstellend.“ (HUBER 1817, S. 367).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367. – LIEB 1949, S. 23.

Fv XIV Augsburg, Ludwigstraße 15

So genanntes Schnurbeinhaus (D 189) in der Ludwigstraße.

BAUWERK: Vorderhaus an der Heilig Kreuzergasse (heute Ludwigstraße), Rückgebäude am alten Einlaß (heute Theaterstraße). Tiefer dreigeschossiger Hauptbau, lang gestreckter Innenhof mit zwei Abseiten, wovon die nördliche zweigeschossig mit Arkadengängen der Hofanlage eine großartige architektonische Wirkung verleiht. Innenraumgestaltung des Vordergebäudes und dessen Straßenansicht sind klassizistisch umgestaltet worden. Dieser klassizistische Umbau scheint sich nur auf die beiden Obergeschosse im Äußeren mit Einbau einer neunten Fensterachse und eines vorspringenden Mittelrisalits sowie auf den Umbau im Innern der beiden Geschosse erstreckt zu haben (vgl. PFAUD 1976). Zerstörung 1944.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1790 und 1792

BESCHREIBUNG: Mythologische Wand- und Deckenbilder im großen Saal. 1790 entstand der Zug der Amphitrite (Wandgemälde im großen Saal, Größe ca. 2,0 x 2,44 m). Im Jahre 1792 folgten der Zug des Neptun (Gemälde im großen Saal, Größe ca. 2,50 x 2,0 m) sowie die Wandbilder Venus Anadyomene auf der Muschel (Wandbild im großen Saal, Größe ca. 1,64 x 1,05 m) und Minerva, Juno und Jupiter (drei Wandbilder über den Türen im Haus von Baron Schnurbein, Größe ca. 1,50 x 0,90 cm).

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Aquarelle von Carl Nicolai, um 1940: Zug der Amphitrite, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 43 x 52 cm, Inv. Nr. 25183, Neg. Nr. F I 14208; Zug des Neptun, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 44 x 54 cm, Inv. Nr. 25196, Neg. Nr. F I 14206; Venus Anadyomene auf der Muschel, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 53 x 34 cm, Inv. Nr. 25198, Neg. Nr. F I 14205; Minerva, Juno und Jupiter, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 47 x 79 cm, Inv. Nr. 25188, Neg. Nr. F I 14196. – Stadt Augsburg, Lichtbildstelle, Historische Aufnahme des Saales mit klassizistischem Kamin und dem Wandbild der Venus Anadyomene.

LITERATUR: HUBER 1937. – *Augsburger Freskenpracht in Miniatur. Zahlreiche alte Wandgemälde im Auftrag der Stadt kopiert*, in: Neue Augsburger Zeitung Nr. 241 vom 16.10.1937. – EBERLEIN 1939, S. 197. – LIEB 1949, S. 24. – PFAUD 1976, S. 66 f. mit Tafel 101 (historische Aufnahme mit Wandbild der Venus Anadyomene). – HAFNER O. J., S. 135 (Nr. 19).

Fv XIV

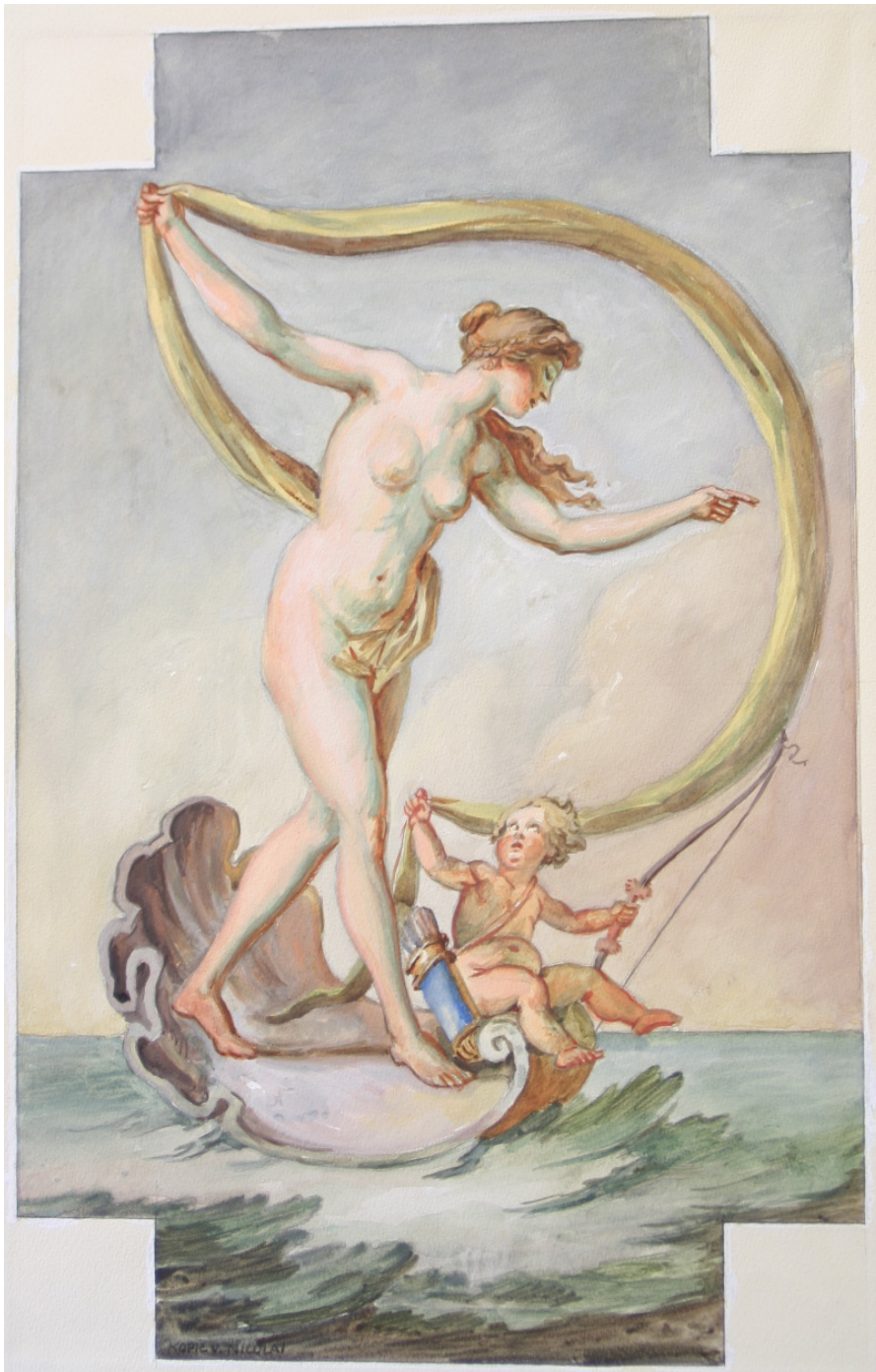
AUGSBURG, LUDWIGSTRASSE 15 – BILDTAFELN



CARL NICOLAI, ZUG DER AMPHITRITE, UM 1940, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 43 x 52 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25183



CARL NICOLAI, ZUG DES NEPTUN, UM 1940, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 44 x 54 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25196



CARL NICOLAI, VENUS ANADYOMENE AUF DER MUSCHEL, UM 1940, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 53 X 34 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25198



CARL NICOLAI, MINERVA, JUNO UND JUPITER, UM 1940, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 47 X 79 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25188

Fv XV Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul

Kath. Stadtpfarrkirche, Hirblinger Str. 1, Stadt Augsburg, Diözese Augsburg. Der Magistrat der Reichsstadt Augsburg war der Ortsherr, der jeweilige Bischof der Patronatsherr der Pfarrei. 1606 wurde eine Corporis-Christi-Bruderschaft errichtet.

PATROZINIUM: St. Peter und Paul

BAUWERK: Romanischer Turmunterbau; Kern des polygonalen Chores 14./15. Jh.; Neubau 1603/04; 1619 Erhöhung des Turmes durch Elias Holl; 1698 Barockisierung der Kirche durch den Maurermeister Christoph Dietz; 1700 Anbau von apsidialen Querarmen; 1796–98 Umbau der Pfarrkirche mit Ausstattung und Fresken von Huber unter Pfarrer J. A. Bechteler; 1909 Planungen für eine Vergrößerung der Kirche mit Verlängerung des Mittelschiffs, Anbau von zwei Seitenschiffen sowie einer erweiterten Westfassade durch Michael Kurz. Dieser Plan wurde 1925 reduziert umgesetzt. 1944 schwere Beschädigung mit Zerstörung der Deckengemälde Hubers. 1948 schlichter Wiederaufbau über altem Grundriss, jedoch mit verlängertem Langhaus. – Einschiffige Saalkirche zu ursprünglich drei Fensterachsen über kreuzförmigem Grundriss mit Flachdecke und Westempore, apsidialen Querarmen und eingezogenem, polygonalem Chor mit Dreiachtelschluss gegen Osten.

AUFTRAGGEBER: Fürstbischof Clemens Wenzeslaus (1768–1812)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Ursprüngliche in A, über dem östlichen Rahmen, am unteren Sockelpodest, links bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber. P(inxit). / 1797.*“. Von der Hand Hubers stammte auch das ebenfalls durch den Krieg zerstörte Hochaltarbild mit dem Abschied der beiden Apostelfürsten.²⁰²

ENTWÜRFE: Zwei Alternativentwürfe in der Graphischen Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg zeugen von dem 1797 ausgeführten ovalen Mittelschiffsfresko: Entwurf 1 (Z2), lavierte Federzeichnung, Feder in Grau, laviert, zur Übertragung mit Blei quadriert, 40,2 x 32 cm, Inv. Nr. G. 3736; Entwurf 2 (Z3), lavierte, weiß gehöhte Federzeichnung, Feder in Grau, grau laviert, weiß gehöht, zur Übertragung mit Blei quadriert; 35,7 x 28,6 cm, signiert unten links: Huber Del., Wasserzeichen: J KOOL., Inv. Nr. G. 12925; siehe Werkkatalog Zeichnungen, gesicherte Werke, Z2 und Z3.

BEFUND: In St. Peter und Paul in Oberhausen schuf Huber „im Platfond das heil. Abendmahl, in einer Seitenkapelle der heilige Firmus, in der andern die Taufe Christi, im Chor die heil. Peter und Paul in der Glorie“ (BLfD, Objektakt Oberhausen St. Peter und Paul, Schriftstück vom 28. Juni 1906).

Träger der Deckenmalerei: A, B Tonnendecken ohne Stuck

Rahmen: A gemalter, ovaler Rahmen, innen profiliert, außen Rundstab, mit Perlband umwunden; B gemalter, ovaler Rahmen, innen profiliert, außen mit Akanthusblättern besetzter Rundstab

Technik: A, B Fresko; polychrom

²⁰² Siehe hierzu Werkkatalog, Ölgemälde, verschollene und zerstörte, datierte Werke, Gv47.

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1906 Reinigung und Restaurierung durch Kunstmaler Becker, Kriegshaber; 1925 wurde eine Restaurierung empfohlen.²⁰³

BESCHREIBUNG

A DAS LETZTE ABENDMAHL

Der Schauplatz des Abendmahls ist eine schräg von unten gesehene doppelstöckige, hohe Arkadenhalle, die nach oben mit einer Kassettendecke abschließt. Die Vertikalen der in Untersicht und starker Verkürzung dargestellten Architekturkulisse laufen auf einen Fluchtpunkt, der unterhalb des oberen Bildrandes liegt, zu.

Über dem östlichen Bildrand erhebt sich über einer hohen Sockelbrüstung ein trichterförmiger, siebenstufiger Treppenlauf, welchen ein junger Mann empor schreitet. Auf dem Sockel sind die Gefäße und Tücher der Fußwaschung stilllebenhaft arrangiert. Über dieser dunklen Repoussoirzone, welche seitlich mit einer korbbogig auslaufenden Steinmauer schließt, öffnet sich der Abendmahlsraum. Eine sechsstufige, bildparallele Treppenanlage führt zur langgestreckten, quer stehenden Tafel. An der mit weißem Tischtuch gedeckten Tafel haben Jesus und seine Jünger Platz genommen. Christus sitzt frontal in der Mitte des Tisches, unterhalb des mittleren, überhöhenden Arkadenbogens. Christus, hell erleuchtet, vollzieht mit zum Himmel gewandten Augen die Wandlung des Brotes. Der Symmetrie der Komposition folgend, sind zu beiden Seiten je sechs Apostelfiguren platziert: Christus bildet mit Johannes, der sich an seine rechte Schulter schmiegt, und Petrus zu seiner Linken eine Dreiergruppe. Seitlich davon ist je eine Zweiergruppe, von den Mittelpfeilern hinterfangen, sowie an den Kopfen jeweils ein weiteres Apostelpaar angeordnet. Den Abschluss bildet je ein Apostel auf der Tischvorderseite. Auf der rechten Seite ist Judas vom Geschehen abgewandt, den Betrachter anblickend, mit dem gefüllten Geldbeutel in der linken Hand dargestellt. Alle anderen Jünger blicken erwartungsvoll zu Christus. An den Bildrändern ist die Dienerschaft, die damit beschäftigt ist das Mahl vorzubereiten, Speisen und Getränke herbeizutragen sowie Geschirr zu säubern, zu beobachten.

Die Abendmahlsszene wird nach hinten durch die zwischen den Arkaden hängenden Vorhängen begrenzt. Lediglich darüber bleiben kleine Ausblicke auf den Himmel frei. Seitlich rechts fällt der Blick auf ein Geschirrbord mit Tellern und Karaffen.

Von der Decke hängt ein achtstrahliger, sternförmiger Leuchter mit brennenden Kerzen herab. Darüber schweben zwei, das Abendmahlsgeschehen beobachtende, huldigende Engel auf Wolken. Ein nach oben mittig geraffter Vorhang gibt den Blick auf die Szene frei.

Hinsichtlich der farbigen Anlage sind heute keine Aussagen mehr zu treffen. In einem Gutachten erwähnt Prof. Müller die „guten, künstlerisch wertvollen Arbeiten in der kühlen, klassizistischen Farbgebung des späten Huber“ (BLfD, Objektakt Oberhausen St. Peter und Paul, Gutachten vom 17.11.1925). Um eine Vorstellung davon zu gewinnen, kann man zum Vergleich die Abendmahlsdarstellungen in Trugenhofen (F X, A) und Baidlkirch (F XXVI, B) heranziehen.

B HLL. PETER UND PAUL IN DER GLORIE

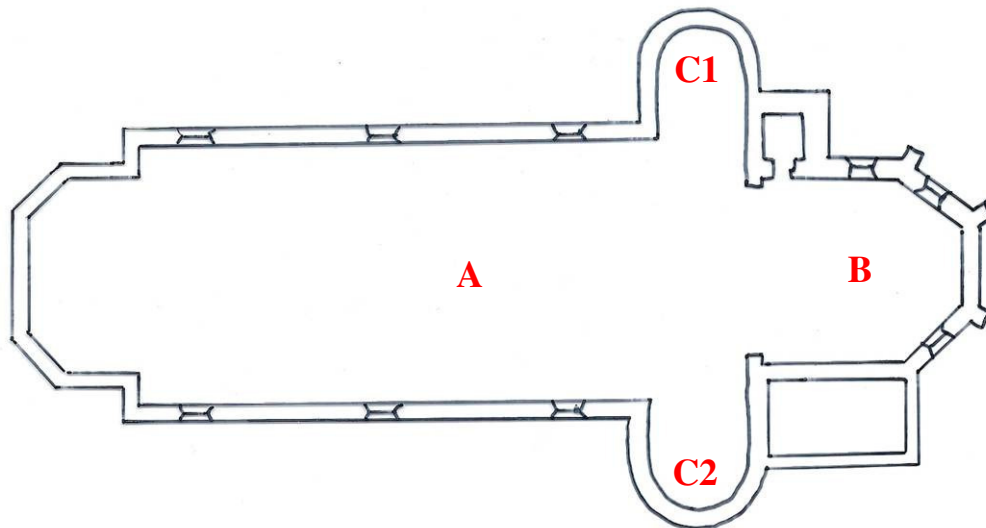
Innerhalb einer reinen Himmelsszenerie schweben die hll. Petrus und Paulus in Begleitung von Putten sowie eines Engels auf Wolken.

²⁰³ „Die Bilder im Chor und Langhaus sind durch Mangel an u. auch durch Einregnen erstickt u. z. Teil weißlichgrau beschlagen. Die Malerei selbst scheint aber gut erhalten u. dürfte sich ganz herausholen lassen.“ (BLfD, Objektakt Oberhausen St. Peter und Paul, Gutachten von Prof. Al. Müller, 17.11.1925).

Von den beiden kleinen Ovalbildern in den Seitenkapellen – C1 hl. Firmus und C2 Taufe Christi – besitzen wir keinerlei Kenntnisse.

QUELLEN: StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Akten Nr. 5731. – StadtA A, KWA F 13³. – BLfD, Objektakt Oberhausen St. Peter und Paul.

LITERATUR: STETTEN 1804, S. 127. – MEUSEL 1808, S. 423. – LIPOWSKY 1810, S. 131 (Datierung 1794 und 1795). – HUBER 1817, S. 362. – BRAUN, 1823, Bd. 1, S. 28 f.; Bd. 2, S. 37 (keine Erwähnung Hubers). – GRIMM 1856, S. 490. – SEUBERT 1878, S. 259. – HOPP 1893, Bd. 1, S. 39 f. (keine Erwähnung Hubers). – WERNER 1900, S. 352. – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 84. – STEINHÄUßER 1902, S. 33. – EURINGER 1903, S. XXXVI. – DEHIO 1908, S. 361 (Fresken 1797, Choraltarblatt 1798). – HÄMMERLE 1908, S. 140. – *Neue Augsburger Zeitung*, Nr. 253, 1909, S. 5. – EURINGER 1910–16, S. XXXII, 15. – TRUGENHOFEN 1915, S. 82. – FEULNER 1916/17, S. 74. – HAUGG 1923, Nr. 20. – NAGLER 1924, S. 158. – THIEME/BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – HUBER 1937. – OBLINGER 1938, S. 38 f. – LIEB 1947, S. 14. – LIEB 1949, S. 17 f. – DEHIO 1954, S. 21. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 36. – BREUER 1958, S. 99. – LIEB 1962, S. 18. – SCHRÖDER 1975, S. 176 f. (keine Erwähnung Hubers). – SCHEIDLER 1980, S. 94. – RUMMEL 1984, S. 153 f. (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 6, 8, 14, 91. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 349. – DEHIO 1989, S. 142. – SCHUBER 1990, S. 70. – LINDEMANN 1993, S. 44. – SPRANDEL 1994, S. 183. – NESTLER 1994, S. 130. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 245. – BÉNÉZIT 1999, S. 225. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 71, 80. – RÖBLE 2004, S. 46 f. – BÉNÉZIT 2006, S. 377.



OBERHAUSEN, ST. PETER UND PAUL – GRUNDRISS

Fv XV OBERHAUSEN, KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. PETER UND PAUL – BILDTAFELN



A DAS LETZTE ABENDMAHL (FOTO BAYERISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE MÜNCHEN, FOTO HÄMMERLE)



B HLL. PETER UND PAUL IN DER GLORIE (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

Fv XVI Donauwörth, ehem. Benediktinerkloster, Refektorium

Ehem. Benediktinerkloster, jetzt Cassianum

BAUWERK: Um 1680 Neubau des Westflügels, 1696–1700 des südlichen und östlichen Trakts durch Valerian Brenner. Unter Abt Gallus Hammerl (1776–93) teilweise Erhöhung der Gebäude um das dritte Geschöß. Auflösung der klösterlichen Gemeinschaft 1803 im Zuge der Säkularisation. 1878/79 Erwerb der Anlage durch Ludwig Auer, diverse Baumaßnahmen im Klosterbereich. – Vierflügelanlage um den alten Kreuzhof (Anfang 15. Jh.) und einen kleineren, östlich davon gelegenen Hof. Der Südflügel weit nach Osten vorstoßend, die mittleren neun Achsen um ein Mezzanin erhöht. Ehemalige Prälatur im Ostteil des Südflügels. Während der Baumaßnahmen im 19. Jh. wurden verschiedene Räume des Klosters neuen Nutzungen zugeführt, „so wurde das ehemalige Refektorium zum Zeichensaal des Knabeninstituts. Das ehemals hier befindliche Deckenbild von Johann Joseph Anton Huber ist verlorengegangen“ (BÖTTGER 1987, S. 128).

AUFTRAGGEBER: Abt Gallus Hammerl (1776–93)

DATIERUNG: Letztes Viertel 18. Jh.

BESCHREIBUNG: Im „Speisesaale des Benediktinerklosters Donauwörth den Plafond: Christus speist bei Simeon.“ (HÄMMERLE 1925, S. 128).

LITERATUR: LIPOWSKY 1810, S. 131. – PFEIFFER 1903, S. 57. – NAGLER 1924, S. 158. – HÄMMERLE 1925, S. 128. – UNGEWITTER 1925 (S. 55, 94 mit Abb. des ehem. Refektoriums, welches nunmehr als Zeichensaal dient). – STRASSER 1926, S. 33. – HORN 1951, S. 147. – BÖTTGER 1987, S. 128. – DEIBLER 1989, S. 80 f.

1.3 Fassadenmalerei

FvF I Augsburg, Apotheke auf dem Brodmarkt (C7)

Auch Haus des Herrn Senator Neumayr auf dem Brodmarkt (Untere Maximilianstraße).

DATIERUNG: 1757 (vor 1765)

BESCHREIBUNG: „das Genie zur Kunst ist bey ihm stark, und zeigte sich solches erst nach seiner Verheurathung an verschiedenen Häusern wo er in fresco gemahlt darunter die Apotheke auf dem Brodmarkt das vorzüglichste“ (KILIAN O. J., S. 90).

LITERATUR: KILIAN O. J., S. 15, 90. – STETTEN 1765, S. 245. – STETTEN 1779, S. 356. – HIRSCHING 1786, S. 73. – HUBER 1817, S. 365. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – WERNER 1977, S. 97 f. – SPRANDEL 1985, S. 12. – SPRANDEL 1994, S. 181. – BUSHART 1995, S. 80.

FvF II Augsburg, Karolinenstraße 28 (C 33)

Eckhaus zum Schmiedberg, auch als Bichlerisches Haus in der Weißmalergasse geführt

BAUWERK: Dieses Eckgebäude weist mit der Westfassade zur Karolinenstraße, mit der dreiachsigen Nordfassade zum Schmiedberg. Es trägt einen zweigeschossigen Eckerker (vgl. HASCHER 1996, S. 325). Das Gebäude wurde durch den Umbau der Gewerbehalle verdrängt.

DATIERUNG: 1777

AUFTRAGGEBER: Im Jahre 1780 werden der Handelsmann Franz Mayer und Herr Bichler als Besitzer genannt.

BESCHREIBUNG: „1777. Das Haus des verstorbenen Hr. Kaufmanns Pichler in Augsburg sammt der Stiege“ (HUBER 1817, S. 366). Im Folgejahr freskierte Huber dort einen Saal und schuf eine Auferstehung Christi (Fv X) am Plafond der Kapelle (vgl. HUBER 1817, S. 366).²⁰⁴

LITERATUR: STETTEN 1788, S. 213. – STETTEN 1788(A), S. 195. – HIRSCHING 1789, S. 336. – HUBER 1817, S. 366. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – WERNER 1977, S. 94. – SPRANDEL 1985, S. 6, 12. – HAFNER O. J., S. 135 (Nr. 14; Brentanohaus). – HASCHER 1996, S. 101. – SPRANDEL 1994, S. 181.

²⁰⁴ Dagegen rechnet Hascher die im letzten Viertel des 18. Jh. entstandenen Fassadenfresken Joseph Ignatius Mayer (auch Mair, Maier) zu (vgl. HASCHER 1996, S. 325).

FvF III Augsburg, Obstmarkt 1 (D 68/69)

Südliches Eckhaus vom Obstmarkt und Karolinenstraße; auch Sieglehaus, Ritschhaus, ehemaliges Zunfthaus der Zimmerleute; Wohnhaus mit Ladenzone; Zerstörung im Zweiten Weltkrieg

BAUWERK: Auf der Rekonstruktion von Brandes besitzt das dreigeschossige Gebäude nach Norden eine elfachsige Giebelfassade. Hier entsteht durch einen breiteren Wandabschnitt nach der dritten Fensterachse eine unregelmäßige Gliederung. An den großen Volutengiebel der ersten sechs Fensterachsen schließt sich ein altanartiger, einhüftiger Giebel an. Die fünfte und zehnte Fensterachse sind durch zweigeschossige Erker (1. und 2. OG) akzentuiert. Die sockelartige Erdgeschosszone wird durch ein Portal in der achten Achse und durch drei Fenster links sowie eine weitere Türe mit Fenster rechts des Portals gegliedert. Dagegen war die Traufseite nach Osten fünf Fensterachsen breit. Das Erdgeschoss wies ein zentrales Rundbogenportal, einen Rundbogen mit Fenster sowie eine Türöffnung auf. Der Nordfassade gleich war die vierte Achse durch einen zweigeschossigen Erker betont.

DATIERUNG: um 1780

AUFTRAGGEBER: Das Gebäude war seit 1752 im Besitz von Joh. Robert Lejeune. Ihm folgten 1772 Franz Gonney und ein Herr Mayr sowie 1782 Peter Melchior Valentin Ritsch aus Bozen.

BESCHREIBUNG: Die Wandflächen waren von klassizistisch-dekorativen Fensterumrahmungen gestaltet, die in Graumalerei eine Stuckdekoration oder Putzgliederung vortäuschen. Die Brüstungsflächen zwischen den Geschossen waren mit Medaillons, die Putten oder antikisierende Büsten einschlossen, gestaltet. Den einzigen farbigen Akzent bildete das Wandbild auf der Erkerbrüstung der Ostfassade (Karolinenstraße). Dargestellt war eine Szene aus dem Alten Testament, die Begegnung von Abraham und Melchisedech. Der Hohepriester Melchisedech überreicht Abraham, der siegreich von einem Feldzug zurückkehrt, inmitten seiner Krieger Brot und Wein.²⁰⁵

OSTFASSADE: Die das Portal flankierenden Pilastervorlagen tragen ein verkröpftes Gebälk, in dessen Mitte sich ein ovales Medaillon mit der Darstellung der Muttergottes mit dem Kind befand. Die beiden Obergeschosse waren von rustizierten Ecklisenen eingefasst. Die einzelnen Fensterachsen sind durch eine illusionistische Stuckdekoration auf den Brüstungsflächen und als Fensterbekrönung zu vertikalen Einheiten zusammengeschlossen, wobei sich die Gestaltung in jeder zweiten Achse wiederholt. Die geohrten Fensterrahmen tragen an den Seiten sowie oben, jeweils mittig, kreisrunde Profileisten. Die Rahmung jeder zweiten Achse ist mit einem Blütenschmuck versehen. Zudem ist auch die Gestaltung der Brüstungsfelder unterschieden. In der ersten Achse ist das Brüstungsfeld aus Pilastern, die ein

²⁰⁵ „Die Decoration ist durchaus im klassizierenden Geschmack gehalten. (...) die Fenster umrahmen einfache (...) Einfassungen, deren Füllungen mit Rosetten und Medaillons geschmückt sind. Alles ist grau in grau gemalt, mitunter leicht ins Grünliche spielend. Am Erker zwischen dem ersten und zweiten Stocke steht, von viereckigem Rahmen eingeschlossen, ein vortreffliches, noch ziemlich gut erhaltenes Gemälde, die Begegnung Abrahams und Melchisedeks vorstellend.“ (BUFF 1887). „Die Medaillons umschließen teils die symbolische Darstellung der vier Jahreszeiten, teils Römerköpfe.“ (Neue Augsburger Zeitung, Nr. 253, 30.10.1909, S. 5).

rechteckiges Feld flankieren, zusammengesetzt. Darin bildet eine kreisrund gerahmte Blüte den zentralen Schmuck. Dagegen besteht in der zweiten Achse das Brüstungsfeld aus einer profilierten Rahmenfläche mit Feston. Parallel hierzu wechselt auch die Fensterbekrönung: in der ersten Achse ein festongerahmtes Medaillon mit einer Büstendarstellung, überfangen von einer Brüstungsgestaltung. In der zweiten Achse werden die Fenster durch zwei Pilaster verbunden. Dazwischen ist in einem rechteckigen Rahmen ein größeres Medaillon mit der Darstellung eines Puttenpaares angebracht sowie im Bereich des Erkers die Darstellung der Begegnung von Abraham und Melchisedech.

NORDFASADE: Die Gestaltung der scheinplastischen Stuckdekoration ist mit der an der Ostfassade identisch. Durch die Fensterrahmung und Brüstungsgestaltung ist die Fassade entsprechend der Fensterachsen in vertikale Gruppen gegliedert. Die profilierten Felderungen der Fensterbrüstungen sind wechselweise mit Festons oder Rosetten besetzt. Diese wechselseitige Abfolge der Gestaltungselemente bricht in der achten Fensterachse durch eine Doppelung ab. Demzufolge erscheinen in der siebten, achten und zehnten Achse Puttendarstellungen. Die Medaillonbüsten zeigen in der zweiten Achse einen weiblichen Kopf, in der vierten einen männlichen, beide einander zugewandt. In der sechsten Achse ebenso eine weibliche Büste, die wiederum in Blickkontakt steht zu einer männlichen in der neunten Achse. In der elften Achse ist eine nach links gewendete Männerbüste zu erkennen. In der ersten, dritten, fünften, siebten, achten und zehnten Achse erscheinen größere Ovalbilder mit Puttendarstellungen, welche auf Allegorien der Jahreszeiten hinweisen. Die beiden Darstellungen auf den Erkerbrüstungen sind nicht zu identifizieren.

BILDDOKUMENTATION: Rekonstruktion von August Brandes im Maximilians-Museum: Das Sieglehaus, Aufnahme der Ostfassade, 1904, Aquarell, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 9409, Neg. Nr. F I 14263; Das Sieglehaus, Aufnahme der Nordfassade, 1904, Aquarell, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 9408, Neg. Nr. F I 14256. – Stadt Augsburg, Lichtbildstelle, historische Fotoaufnahme der Ostfassade. – BLfD, Bildarchiv, Fotoaufnahme, um 1895.

QUELLEN: StadtA A, Nachlaß Gustav Euringer, Kasten 5, Häusernotizen Lit. A-J

LITERATUR: STETTEN 1788, S. 213. – STETTEN 1788(A), S. 195. – HIRSCHING 1789, S. 336. – HUBER 1817, S. 366. – BUFF 1884, S. 9. – BUFF O. J., S. 57. – BUFF 1887, S. 276. – AUGSBURG O. J., S. 63. – WERNER 1901, S. 115. – WELISCH 1901, S. 82. – EURINGER 1903, S. XXXVI. – *Ein Prachtbau in der Karolinenstraße*, in: Neue Augsburger Zeitung, Nr. 253, 30. Okt. 1909, S. 5. – EURINGER 1910–16, S. XXXII. – HOLZER 1916, S. 241 und Abb. S. 245 (keine Erwähnung Hubers). – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – HUBER 1937. – LIEB 1949, S. 24. – PFAUD 1976, S. 113. – WERNER 1977, S. 88. – SPRANDEL 1985, S. 6, 12. – HAFNER O. J., S. 136 (Nr. 32). – HASCHER 1996, S. 101, 438 ff. mit Abb. – SPRANDEL 1994, S. 181. – AUGSBURG 2007, S. 84 f. mit Abb. (keine Erwähnung Hubers).

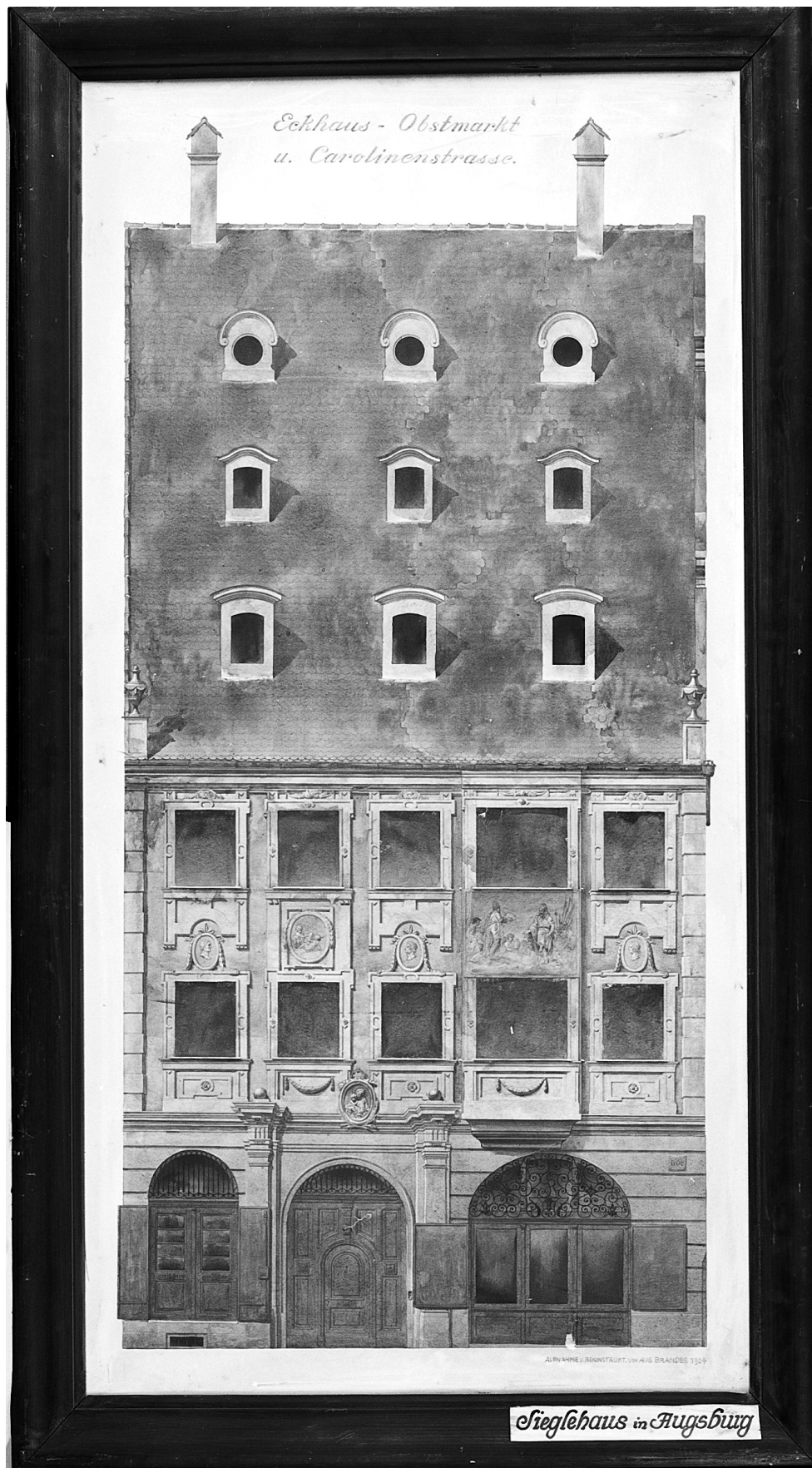
FvF III AUGSBURG, OBSTMARKT 1 (D 68/69) – BILDТАFELN



AUGSBURG, OBSTMARKT 1 (D 68/69), HISTORISCHE FOTOAUFNAHME, ECKE NORDOST (FOTO STADT AUGSBURG, LICHTBILDSTELLE)



AUGUST BRANDES, DAS SIEGLEHAUS, REKONSTRUKTION DER FASSADENMALEREI AM OBSTMARKT 1 (68/69), NORDFASSADE, 1904, AQUARELL, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 9408 (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



AUGUST BRANDES, DAS SIEGLEHAUS, REKONSTRUKTION DER FASSADENMALEREI AM OBSTMARKT 1 (D 68/69), OSTFASSADE, 1904, AQUARELL, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 9409 (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

FvF IV Augsburg, Karolinenstraße 41 (D 87)

Wohnhaus in der ehemaligen Weißmalergasse, der nördlichen Verlängerung der Maximilianstraße

BAUWERK: Nach dem Kilianplan (1626) handelt es sich um ein dreigeschossiges, giebelständiges Gebäude mit einem zweigeschossigen Erker auf der mittleren der drei Achsen (vgl. HASCHER 1996).

DATIERUNG: 2. Hälfte 18. Jh.

AUFTRAGGEBER: Vermutlich fungierte der Kunstverleger Franz Karl Heisig als Auftraggeber, welcher das Gebäude 1772 erwarb und es bis 1798 behielt.

ZUSTAND: Die Fassade war bereits um 1900 zum Teil übertüncht und nicht mehr recht zu erkennen. Das Mittelbild selbst war stark übermalt (vgl. WELISCH 1901, S. 82 f. – WERNER 1901, S. 115 f.).

BESCHREIBUNG: An der Westfassade des Gebäudes „sind zwischen den Erkerfenstern des ersten und zweiten Stockes drei Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung und Liebe, umgeben von Wolken und einer Rokoko-Architektur“ (WELISCH 1901, S. 82 f.), dargestellt.

QUELLEN: StadtA A, Nachlaß Adolf Buff, Kasten 2, Hausmalerei; Kasten 5, Häusernotizen Lit. A-J.

LITERATUR: BUFF 1887, S. 276. – WERNER 1901, S. 115 f. – WELISCH 1901, S. 82 f. – EURINGER 1903, S. XXXVI. – EURINGER 1910–16, S. XXXII. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – WERNER 1977, S. 80. – SPRANDEL 1985, S. 8 – HASCHER 1996, S. 101, 328.

1.4 Zugeschriebene Werke

Fz I Augsburg, Schießgrabenstraße 20

Ehem. Gartengut der Familie von Stetten, dann von Hößlin, heute Teil des modernen Gebäudekomplexes der Kassenärztlichen Vereinigung Bayerns

BAUWERK: Das südlich des städtischen Schießgrabens – außerhalb der ursprünglich umgrenzten Stadt – gelegene Gartengut ist seit Mitte des 16. Jh. bekannt. 1778 wurde das Haus von Stadtpfleger Paul von Stetten d. J. (1731–1808) erworben. Nach dem Tode seiner Witwe kam das Gartengut in den Besitz der Familie Albrecht von Hößlin (1833), später mehrmaliger Besitzerwechsel. – Wohnhaus im Kern 18. Jh. Dreigeschossiges Gebäude, sieben zu vier Achsen, mit dreiachsigem, giebelbekröntem Mittelrisalit an der östlichen Straßenseite (spätklassizistische Fassadengestaltung mit Mittelgiebel, um 1860). Dem korbbogigen Portal der Straßenfront entspricht ein Tor der Gartenfront (ehemals über eine in neuerer Zeit beseitigte Freitreppe zugänglich), umgebaut zu einem Fenster. Das ursprüngliche Areal des barocken Gartengutes ist durch die moderne Bebauung gänzlich verschwunden. Im 1. Obergeschoss befindet sich der ehemalige Festsaal, ein verhältnismäßig niedriger Raum. Der Saal erstreckt sich in seiner Breite über die drei Fensterachsen des Mittelrisalits sowie in seiner Länge über die gesamte Haustiefe (ca. 8 x 10 m). Nach Norden und Süden seitlich je zwei Doppelflügeltüren, von welchen die südwestliche zum Treppenhaus, die übrigen zu Seitenkabinetten führen. Im Erdgeschoss liegt zur Gartenseite hin ein kleiner, zentraler, drei Fensterachsen breiter Raum (ca. 7 x 3,5 m). Der Raum weist doppelflügelige Türöffnungen in jede Himmelsrichtung auf, zum Garten hin eine Rundbogentüre mit seitlich flankierenden Fenstern.

AUFTRAGGEBER: Paul von Stetten, seit 1778 im Besitz des Gartengutes²⁰⁶

ZUSCHREIBUNG: Zuschreibung durch Bruno Bushart²⁰⁷

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1790er Jahre

BEFUND

Träger der Deckenmalerei: EG, Gartensaal: Wände und gekahlte Flachdecke; 1. OG, ehemaliger Festsaal: Wände und kehlenlose Flachdecke

Technik: Fresko; polychrom

ERHALTUNGSZUSTAND/ RESTAURIERUNGEN: 1987 Entdeckung der Malereien anlässlich der Restaurierung des Gebäudes, Restaurierung der Fresken durch Severin Walter.²⁰⁸ –

²⁰⁶ Vgl. HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398. – VOLLMAR 1998, S. 244. – TRAUCHBURG 2001, S. 161.

²⁰⁷ Schreiben vom 19.05.1981, in: BLfD, Objektakt Augsburg Schießgrabenstraße 20. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398. – VOLLMAR 1998, S. 244.

²⁰⁸ Erste Hinweise zur Existenz dieser Befunde sind bereits in einem Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege aus dem Jahr 1966 zu finden: „(...) nach Aussagen der Hausbewohner, unter den Tapeten verborgene Wandmalereien“ (BLfD, Objektakt Augsburg Schießgrabenstraße 20, Schreiben vom 12.08.1966). Der Nachweis gelang dann bei Untersuchungen im Rahmen einer zwischen

Guter Zustand. Die Oberflächen zeigen Spickspuren der Überputzung des 19. Jh., auf deren Schließung verzichtet wurde. Vereinzelt Rissbildung, flächige Retuschen, großflächige Kittungen und Putzausbesserungen (vor allem im Erdgeschoss).

BESCHREIBUNG

EHEMALIGER FESTSAAL (1. OG) – ARCHITEKTURMALEREI UND ALLEGORIE DES SOMMERS

Freskale Quadraturamalerei an Decken- und Wandoberflächen. Wandgliederung mittels zentralperspektivisch angelegter Scheinarchitekturen in Form einer Täferung. Über ringsumlaufender, gefelderter Sockelzone getäferte Wandabschnitte und oben abschließendes, verkröpftes Gebälk mit Zahnschnitt-Konsolgesims. Gegenüber den Fenster-Schmalseiten aufwändigere Gestaltung der Tür-Längsseiten. Dabei alternierendes Wandsystem der Fenster- und Türwände. Rahmung der doppelflügeligen Türen, mit hölzernen Profilgewänden und geradem Sturz, mit marmorierten, ionischen Pilastern und verkröpftem, triglyphenbesetztem Gebälk über Supraporten. Zwischen den Pilastergliederungen Dreiteilung der mittleren Wandabschnitte: zwischen Seitenpanneaus, die Vasen auf Konsoltischen tragen, ein vorspringendes Mittelpanneau. An den rundbogigen Fensternischen profilierte Rahmungen mit volutenbesetzten Segmentbögen. Anstelle des Vasenmotivs erscheinen hier Blütenkörbe auf Vorsprüngen des Brüstungsgesimses. Die schmalen Eckpanneaus sind durch Scheiben geteilt.

Täferung mit reicher Verzierung in Form von Akanthusblüten und Festons, welche in differenzierter Ausgestaltung Verwendung finden. Festons in Form von Tüchern an Vasen, Vasenkonsoltischen, Brüstungsvorsprüngen sowie über Fenstereinrahmungen. Dagegen Lorbeerblätterfestons als bekrönender Schmuck an allen Wandpanneaus sowie Blütenfestons in den Supraporten. Akanthusblüten hängen an den aufgesetzten Felderungen der Hauptpanneaus u. a. herab.

An der kehlenlosen Flachdecke ein mehrfach profilierter Rahmen um einen Deckenausschnitt mit illusionistischer Himmelsöffnung und Blick in einen zart gemalten Himmel über einem Garten. Der Betrachterstandpunkt für die Himmelserscheinung liegt mit Betrachterstandpunkt zum Garten.

Über der Deckenöffnung, innerhalb eines goldenen, profilierten Bilderrahmens, erhebt sich hinter einer korbogigen Balustrade in perspektivischer Verkürzung ein Gebäude von vier Fensterachsen sowie eine Parkanlage. Darüber schweben mythologische Figuren auf Wolken: Flora mit Blütenkorb, Ceres mit Fruchtkorb und Bacchus mit Weinlaub und Trauben gekröntem Haupt, der libellengeflügelte Amber mit Gießgefäß, die Personifikation des Morgentaus, und Assistenzputten. Vor hellblauem Himmel, das von hellem Ocker über Rotbraun bis hin zu Dunkelviolett abgeschattiert ist, kühle Farbakzente in Hellblau, gedämpftem Rot, wenig Grün und Weiß.

Die Farbigkeit der Quadraturamalerei wird von Grau-, Grün- und Violett-Tönen, in der Imitation eines grünlichen Sandsteines sowie eines violetten Marmors, bestimmt. Hinzu kommen goldockertonige Dekorationselemente wie Vasen, Festons oder Blindkartuschen.

1973–77 geführten Abbruchdiskussion. Unter den besagten Tapeten und unter einer Leimfarbentünche trat im ersten Obergeschoss, nach Beseitigung moderner Trennwände, ein vollständig ausgemalter ehemaliger Festsaal zu Tage (vgl. VOLLMAR 1998, S. 240).

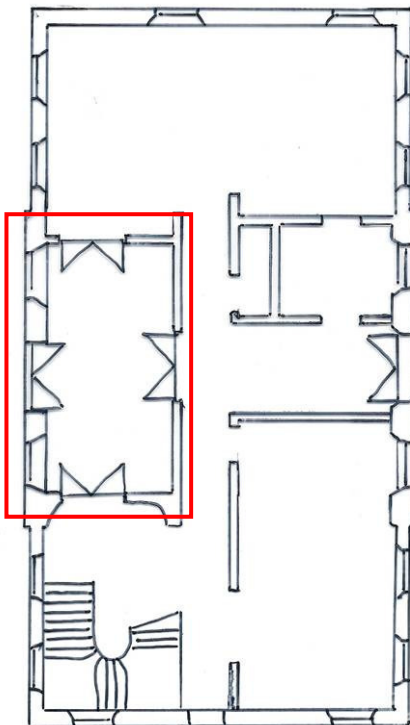
ERDGESCHOSSIGER GARTENSAAL – ARCHITEKTURMALEREI MIT ALLEGORIEN DER VIER JAHRESZEITEN

Der zentrale gartenseitige Raum des Erdgeschosses weist ebenfalls eine freskale Raumgestaltung auf: eine gemalte Wand- und Deckendekoration in Form von Täferungen und Profilrahmen, jedoch in reduzierterer und einfacherer Form. Die zentralperspektivisch angelegten Scheinarchitekturen entsprechen auch in der Farbigkeit dem Festsaal des Obergeschosses.²⁰⁹

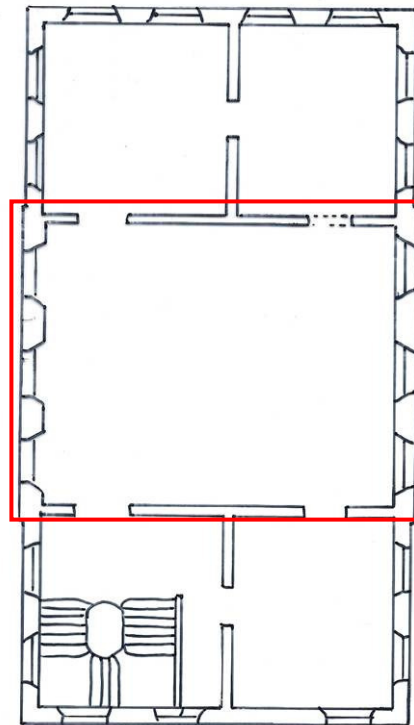
Über der gefelderten Sockelzone mit breitem Brüstungsgesims erheben sich getäfelte Wandabschnitte. Den oberen Abschluss bildet ein umlaufendes Profilgesims am Voutenansatz. An den Fensteröffnungen illusionistische, profilierte Rahmungen, über den Türen Supraporten mit Grisaille-Medaillons. Diese zeigen Putten bei diversen Gartenarbeiten und liefern gleichzeitig einen allegorischen Hinweis auf die Jahreszeiten. Am flachen Deckenspiegel ein umlaufender Profilrahmen, im Zentrum ein Tondo mit Putten auf Wolken. In den Ecken Tuchfestons, die Täferung zieren Akanthusblüten, Festons und Laubzweige.

QUELLEN: BLfD, Objektakt Augsburg Schießgrabenstraße 20.

LITERATUR: BÄUMER 1828, S. 162 (keine Erwähnung Hubers). – Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 38 (1984), München 1987, S. 424. – Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 39 (1985), München 1988, S. 506. – Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 40 (1986), München 1989, S. 608. – DEHIO 1989, S. 135. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 398, Abb. S. 399. – VOLLMAR 1998, S. 239–244 mit Abb. 25–30. – TRAUCHBURG 2001, S. 156–162. – MENATH-BROSCH 2012.



AUGSBURG, SCHIEßGRABENSTR. 20
GRUNDRISS, ERDGESCHOSS



AUGSBURG, SCHIEßGRABENSTR. 20
GRUNDRISS, 1. OBERGESCHOSS

²⁰⁹ Die Brüstungs-, Wand- und Deckenflächen sind hellgrün getönt, die Täferung und Supraporten in Hellgelb und Hellviolett sowie Absetzung der Voute in Hellgelb; goldockerfarbenes Dekor, Gesimse und Bilderrahmen.

FZ I AUGSBURG, SCHIEßGRABENSTRASSE 20 – BILDTAFELN



EHEM. FESTSAAL – 1. OG, SÜDWAND



EHEM. FESTSAAL – 1. OG, OSTWAND



EHEM. FESTSAAL – 1. OG, ECKE SÜDWEST



EHEM. FESTSAAL – 1. OG, DECKE, AUSSCHNITT



GARTENSAAL – EG, ECKE NORDOST



GARTENSAAL – EG, DECKE, AUSSCHNITT



GARTENSAAL – EG, NÖRDLICHES MEDAILLON



GARTENSAAL – EG, ÖSTLICHES MEDAILLON



GARTENSAAL – EG, SÜDLICHES MEDAILLON

Fz II Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg, Benediktuskapelle

Ehem. Benediktiner-Klosterkirche, Lkr. Biberach (Baden-Württemberg), Diözese Rottenburg-Stuttgart

BAUWERK: 1741/42 Anbau einer neuen Benediktuskapelle am nördlichen Seitenschiff

AUFTRAGGEBER: Romuald Weltin (1767–1803), der letzte Prälat

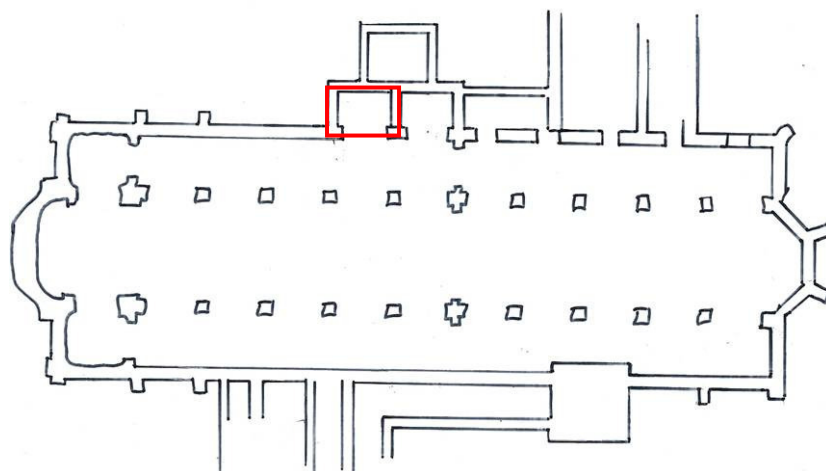
EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Dieses Deckenbild entstand vermutlich im Zusammenhang mit der Freskierung der Seitenschiffe und Nebenchöre in den Jahren 1787/88.

BESCHREIBUNG

TOD DES HL. BENEDIKT

Im stuckgerahmten, hochovalen Deckenfresko ist Benedikts Tod veranschaulicht. Der hl. Benedikt von Nursia, in der schwarzen Kleidung der Benediktiner mit langen, weiten Ärmeln und Kapuze, bildet das Zentrum einer Mönchsgruppe. Der stehende Heilige wird von seinen Begleitern, die sein Zusammenbrechen verhindern, gestützt. Über dem im Stehen Sterbenden schwebt seine Seele als Jugendlicher auf einer Lichtstraße zum Thron der Heiligen Dreifaltigkeit. Am linken Bildrand ist auf einer Wolke ein Engel herabgekommen. Der Handlungsschauplatz ist nur durch einen Brückenbogen und eine seitlich hinaufführende Treppe im Vordergrund sowie ein hoch aufragendes Steinpostament am rechten Bildrand angedeutet. Der Bildgrund ist völlig durch Wolken verhangen.

Insbesondere der auf Wolken herabgeschwebte Engel ist mit der Allegorie der Armut im Ochsenhausener Kapitelsaal (F XIIIb, K2) vergleichbar und weist zugleich auf den inzensierenden Engel von Bergheim (F XVII, D) oder den Verkündigungengel von Westheim (F XXI, A) voraus. Dagegen mahnt die aufschwebende Seelenfigur an den Himmelfahrenden Christus von Schwabbruck (F XXIII, A). Überdies entsprechen die Physiognomie der Figuren sowie auch das gedämpfte, kühle Kolorit dem Stil Hubers.



OCHSENHAUSEN, ST. GEORG, BENEDIKTUSKAPELLE – GRUNDRISS

FZ II OCHSENHAUSEN, KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG, BENEDIKTUSKAPELLE
– BILDTAFEL



TOD DES HL. BENEDIKT

Fz III Augsburg, Maximilianstraße 48, ehemalige Hauskapelle

BAUWERK: Bürgerhaus, im Kern wohl 16./ 17. Jh., urspr. zwei getrennte Gebäude. Fassade Ende 19. Jh. erneuert. – Bei dem Gebäude handelt es sich um ein traufseitiges, viergeschossiges Patrizierhaus zu neun Fensterachsen. Eine tonnengewölbte, vierjochige Durchfahrt (wohl 16. Jh.) führt in eine dreiflügelige Innenhofanlage. Eine reich gegliederte, fünfteilige Arkadenrückwand (Westseite) von Elias Holl bildet die Abtrennung zum dahinter liegenden Garten. – Im ersten Stock des Gebäudes befand sich die ehemalige Hauskapelle, die 1944 zerstört wurde. Auf den Fotoaufnahmen von 1938 ist eine nachträgliche, bauliche Veränderung, vermutlich Einbau einer Zwischenwand, Treppe o. ä., im Bereich der ausgesparten Ecke des Nicolai-Aquarells, zu erkennen, wodurch die Deckenmalerei ihres Gesamtzusammenhangs beraubt wurde.

AUFTRAGGEBER: Seit 1709 war das Anwesen im Besitz des Heinrich Maurmann, Rats- und Handelsmann. Im März des Jahres 1768 verkauften Joseph von Kuen und Agatha Dorothea von Ruffin an Bernhard Franz Ducrue. Letzterer übergab noch im gleichen Jahr das Wohnhaus mit Garten an den Bankier Ignatz Ducrue (vgl. ALLWANG 1937, S. 38. – WERNER 1977, S. 179 f.).

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1790er Jahre. Formal und stilistisch weisen der hellgrün gefasste Plafond sowie die Ziermotive, wie Rosetten, Blüten- und Früchtefestons, in diese Schaffensphase (vgl. mit den Scheinarchitekturen in Täferlingen, F XVIII, und Haselbach, FXXII). Dagegen ist auf dem Aquarell von Carl Nicolai die Jahreszahl 1765 angegeben, vermutlich aufgrund des nur ein Jahr früher entstandenen Treppenhausfreskos (F I).

BESCHREIBUNG: Das von Carl Nicolai in sehr lebendigen Farben gehaltene Aquarell vermittelt einen Eindruck von der ursprünglichen Deckengestaltung mit scheinplastischer Illusionsmalerei. Der hellgrün getönte Plafond wird von einer hochovalen Darstellung der Kreuzigung Christi beherrscht. Die Ecken zieren mit Akanthusblütengirlanden verzierte Medaillons mit Bildnissen der vier Evangelisten. Die Füllungsflächen zwischen den Eckmedaillons sind mit Blüten- und Früchtefestons besetzt (Abmessungen der Decke ca. 4,50 x 5,60 m).

A KREUZIGUNG CHRISTI

Der gekreuzigte Christus hängt zwischen den Kreuzen der beiden Schächer frontal am Kreuz. Links vom Kreuz stehen Maria und Johannes und blicken zum Gekreuzigten auf, während Maria Magdalena betend am Fuß des Kreuzes kniet. Im Hintergrund ist eine große Menge Soldaten versammelt. Der Himmel ist rötlich verfärbt.

B BEGEGNUNG VON ABRAHAM UND MELCHISEDECH

Rechteckiges Wandgemälde (Maße 52 x 113 cm): Der Hohepriester Melchisedech überreicht Abraham, der siegreich von einem Feldzug zurückkehrt, inmitten seiner Krieger Brot und Wein.

C DAS LETZTE ABENDMAHL

Rechteckiges Wandgemälde (Maße 50 x 148 cm): Die Abendmahlsszene ist in einem draperiegerahmten Innenraum dargestellt. Die Apostel haben um Christus in ihrer Mitte an der Tafel Platz genommen. Christus vollzieht die Wandlung des Brotes.

BILDDOKUMENTATION: Carl Nicolai, Kreuzigung Christi, um 1937, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 54 x 74 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 25197, Neg. Nr. F I 14201. – Carl Nicolai, Begegnung von Abraham und Melchisedech und Das Letzte Abendmahl, 1940, Aquarell und Deckfarben, weiß gehöht, 62 x 45 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 25193, Neg. Nr. F I 14201. – Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Fotothek, SW-Aufnahmen vom Sept. 1938, Neg. Nr. F I 1476 bis F I 1488.

LITERATUR: unveröffentlicht

Fz III AUGSBURG, MAXIMILIANSTRASSE 48, EHEMALIGE HAUSKAPELLE – BILDTAFELN



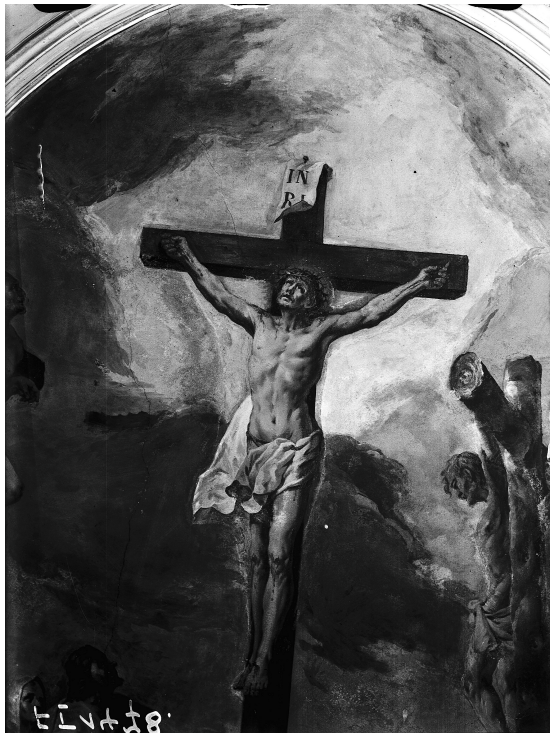
CARL NICOLAI, KREUZIGUNG CHRISTI, UM 1937, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 54 x 74 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25197



CARL NICOLAI, BEGEGNUNG VON ABRAHAM UND MELCHISEDECH UND DAS LETZTE ABENDMAHL, 1940, AQUARELL UND DECKFARBEN, WEIß GEHÖHT, 62 X 45 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 25193



BEGEGNUNG VON ABRAHAM UND MELCHISEDECH UND DAS LETZTE ABENDMAHL, HISTORISCHE AUFNAHMEN VOM SEPTEMBER 1938 (FOTOS STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



DETAILS DER KREUZIGUNG CHRISTI, HISTORISCHE AUFNAHMEN VOM SEPTEMBER 1938 (FOTOS STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



DIE VIER EVANGELISTEN, HISTORISCHE AUFNAHMEN VOM SEPTEMBER 1938 (FOTOS STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

1.5 Geplante, unausgeführte Werke

Fu I Langenreichen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus

Ende des 18. Jahrhunderts (1796/98) scheint in Langenreichen (Markt Meitingen, Lkr. Augsburg) ein größerer Umbau stattgefunden zu haben, bei welchem ein Gemälde des Augsburger Akademiedirektors Huber geplant war. Die Ausführung ist nicht gesichert.

LITERATUR: WÖRNER 1973, S. 150. – PAULA 1997, S. 262

Fu II Unbekannt (Marter des hl. Andreas)

Die in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg aufbewahrte Ölskizze (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 5256, Ende 18. Jh., ÖS-Fu II), welche die Kreuzigung des hl. Andreas zeigt, deutet auf ein geplantes, unausgeführtes Deckenbild hin.

BESCHREIBUNG: Kreuzigung des hl. Andreas

LITERATUR: LIEB 1947, S. 51, Nr. 242. – LIEB 1953, S. 42. – LIEB 1962, S. 18. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 106. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 133. – OHLENROTH 1926, S. 130.

II. Katalog der Ölskizzen

2.1 Gesicherte Werke

2.1.1 Ölskizzen für Fresken

ÖS-F III Engelsturz

Öl/Lwd., 68 x 51 cm

Privatbesitz

Für das Langhausfresko in der kath. Pfarrkirche St. Michael in Denklingen (F III, A)

PROVENIENZ: Ehemals im Besitz des Kreiskassier Karl Frank († 1918) in Augsburg. – Im Besitz von Frau Deuringer (Riedingerhaus) in Augsburg. – 1970 im Besitz von Herrn Friedrich Hadwiger, Böcklinstr. 92 in A 1020 Wien.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1767

AUSSTELLUNG: 1913 in München, Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden

Michael ist der Antagonist Satans und Anführer der himmlischen Heerscharen (Apoc 12,7). Mit Ausnahme einer kleinen Erdscholle am unteren Bildrand handelt es sich um eine reine Himmel-Wolken-Szenerie. Der Erzengel Michael beherrscht das Bildzentrum. Er steht in Kampfespose, als Krieger mit Helm, Brustpanzer, Schild und Mantel bekleidet, auf einer Wolke. Gegen Luzifer und dessen Mitstreiter erhebt er das flammende Schwert. Unterstützung erhält Michael durch Flammenschwert schwingende, getreue Engel, die ihn zu beiden Seiten flankieren. Unterhalb stürzen die Feinde, nackte menschliche Leiber in Qualen gewunden, als geschlossenes Körperknäuel einer dunklen Erdscholle über dem lodernden Höllenfeuer entgegen. Von diesem sind bereits mehrere Verdammte erfasst. Die Gestalt Gottvaters thront auf einer Wolke über dem Erzengel. Den oberen Abschluss bilden ein kämpfender Gefolgsman des Erzengels in Profilansicht sowie eine aus den Wolken kopfüber in die Tiefe stürzende Engelsgestalt.

Im Vergleich des Entwurfs mit der Ausführung wird deutlich, dass sowohl die Rahmenform berücksichtigt wurde als auch die gesamte Komposition bereits vorgebildet ist. Lediglich der auf der Ölskizze zwischen Gottvater und dem oberen Bildabschluss eingeschobene profilansichtige Engel wurde vernachlässigt, wodurch sich eine klarere Struktur ergibt. Dadurch resultiert die Umwandlung des sechszonigen in einen fünfzonigen Aufbau. Zudem ist eine Erweiterung der Gottvaterzone zu konstatieren, wodurch dieser mehr Gewicht und Bedeutung zugemessen wird. Gleichzeitig wurde die Gruppe der in die Tiefe stürzenden Verdammten um einige Figuren reduziert. Abgesehen von diesen Reduzierungen und Erweiterungen wurde die Komposition vollständig auf die Decke übertragen.

QUELLEN: ABA, Pfarrarchiv Osterbuch (Pf 222), Karton 19.

LITERATUR: *Ausst. Kat. Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden*, München 1913, S. 14 (Zuschreibung als Entwurf für Osterbuch).

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Fotothek



ÖS-F III ENGELSTURZ, PRIVATBESITZ (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

ÖS-Fv IV Das Jüngste Gericht

Öl/Lwd., 73 x 58 cm

Augsburg, kath. Friedhofsamt, als Leihgabe im Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg
Für das zerstörte Kuppelfresko der kath. Friedhofskirche St. Michael in Augsburg (Fv IV, A)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1772

RESTAURIERUNG: 1956/57 durch Anton Escher

AUSSTELLUNG: 1947 in Augsburg, Süddeutsches Rokoko

Über einem schmalen, dunklen Erdstreifen breitet sich eine Himmelsszenerie aus. Christus auf dem Regenbogen ist etwas nach oben aus dem Zentrum gerückt. Seine rechte Hand hält er hoch erhoben, dagegen ist die Linke verdammend herabgesetzt. Zu seinen Füßen sind Maria und Johannes d. T. mit Kreuzstab auf Wolkenbänken dargestellt. Niederkniend sind sie Fürbitte leistend mit nach oben erhobenen Häuptern wiedergegeben. Sie sind begleitet von Aposteln, Propheten und Heiligen, die konzentrisch um die Lichtaureole gruppiert sind. Vereinzelt sind die Figuren durch Attribute gekennzeichnet. Maria ist flankiert von den beiden Apostelfürsten Petrus mit zwei Schlüsseln und Paulus mit Schwert. Andreas mit Andreaskreuz sowie Johannes Ev. mit Lilienzweig bilden die Begleiter Johannes. Die hl. Katharina bildet die zentrale Gestalt der Heiligengruppe über der oberen, auf dem Kopf stehenden Schmalseite. Zu ihrer Linken ist eine Bischofsfigur gegeben. Direkt unterhalb von Christus wird das Kreuz Christi von zwei Engeln empor getragen. In der Verlängerung von Maria und Johannes nach unten schweben zwei Posaune blasende Engel, mit Lorbeerkranz und Flammenschwert in den Händen. Sie blasen die Posaunen des Gerichts und erwecken mit ihren Tönen die Toten. In der untersten Zone, auf dem Boden, bildet der Erzengel Michael als Seelenwäger die zentrale Figur. Entsprechend der Händescheidung durch Christus – dessen Geste Michael wiederholt – ist das Paradies links, zur Rechten Christi, und die Hölle rechts, zu seiner Linken dargestellt. Entsprechend ist die umlaufende terrestrische Zone längsseitig zweigeteilt: links werden die Seligen von Engeln in das Paradies, rechts die Verdammten von Teufeln in die Hölle geführt. Die Hälfte der Seligen ist von einer ruhigen Komposition bestimmt. Die Erlösten entsteigen ihren Gräbern, richten ihre Blicke und Gesten flehentlich nach oben und gehen von Engeln begleitet in das Paradies. Die Seite der Verdammten in der Hölle ist von reinem Chaos und unruhiger Komposition beherrscht, die die Darstellung des Schreckens unterstützt. Die Verdammten werden von Dämonen und Teufeln mit muskulösen Körpern und Fledermausflügeln gequält und in die flammende Hölle gezerrt. Zudem ist unterhalb des rechten Posaunenengels im Hintergrund eine dreibogige Arkade schemenhaft angedeutet. Das Pendant zum Erzengel Michael bildet ein steinernes Grabmonument auf der gegenüberliegenden Schmalseite. In der Gestaltung des Wolkenhimmels fällt ein dramatisches Helldunkel auf.

In der hochovalen Form des Entwurfes wird bereits auf die vorgegebene Kuppelschale Bezug genommen. Für einen Vergleich mit dem ausgeführten Fresko kann lediglich auf historische Aufnahmen vor der Zerstörung (1951) zurückgegriffen werden. Die in der Ölskizze vollständig ausgebildete Figurenkomposition wurde ohne merkliche Änderungen an die Decke übertragen. Im Allgemeinen ist jedoch eine Verbreiterung des terrestrischen Terrains zu konstatieren, wodurch mehr Tiefe und Handlungsraum

gewonnen wurde. Darüber hinaus sind bei den Posaunenbläsern veränderte Armhaltungen sowie über der oberen Schmalseite die Hinzufügung von zwei weiteren Posaunenengeln zu beobachten. Kleine Veränderungen ergeben sich bei den kreuztragenden Engeln, wobei der Linke anstelle im Halbprofil im Fresko ebenfalls frontal gegeben war. Unter Vernachlässigung unbedeutender Abweichungen handelt es sich um eine detailgetreue Umsetzung des Entwurfs, welcher im Fresko jedoch insgesamt gestreckter erscheint. Während der Entwurf stärker einansichtig angelegt ist, nimmt Huber durch die Hinzufügung zweier Posaunenengel Bezug auf die Rundumansichtigkeit im Kirchenraum.

IKONOGRAPHIE: Großes Gericht am Ende der Tage, an dem Christus als Weltenrichter die Lebenden und die Toten richtet. Das Motiv des Jüngsten Gerichts setzt sich aus den verschiedensten Berichten von Altem und Neuem Testament zusammen: Der thronende Christus in den Wolken (Mt 24,29–31; 25,31–33; Apoc 1,7; 20,11–15), die zwölf Apostel als Beisitzer des Gerichts (Mt 19,28; Lc 22,30), Posaune blasende Engel (Mt 24,31), sich öffnende Gräber, aus welchen die Toten auferstehen (Ez 37,12; Dan 12,2; Apoc 20,13), die Waage, auf der der Erzengel Michael die Seelen der Auferstandenen wägt (Hiob 31,6) u. a.

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 42 f. (Nr. 190). – LIEB 1947, S. 5. – LIEB 1962, S. 18.



ÖS-Fv IV

DAS JÜNGSTE GERICHT, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSAMT, ALS LEIHGABE IM
DIÖZESANMUSEUM ST. AFRA (FOTO DIÖZESANMUSEUM ST. AFRA AUGSBURG)

ÖS-F XI(a) Steinigung des hl. Stephanus

Öl/Lwd., 56,5 x 39 cm

Pfaffenhausen, Heimathaus Pfaffenhausen

Für das Langhausfresko in der kath. Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen (F XI, A)

PROVENIENZ: 1970 bei Julius Böhler in München. – 1998 durch Sparkassenstiftung Memmingen-Mindelheim aus dem Kunsthandel erworben (ständige Leihgabe der Sparkassenstiftung Memmingen-Mindelheim an die Marktgemeinde für das Heimatmuseum Pfaffenhausen), nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Josef Straßer.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1782

AUSSTELLUNG: 1914 in Darmstadt, Deutsche Kunst 1650–1800

Im Rechteckfeld entwickelt der Künstler die Bildkomposition. Dem Text der Apostelgeschichte folgend bildet eine hügelige Landschaft vor den Toren der Stadt Jerusalems den Schauplatz des Martyriums. Die Marterszene ist isoliert auf einem im Mittelgrund aufragenden Hügelplateau dargestellt. Im Zentrum liegt der zusammengebrochene Heilige im Diakongewand mit ausgebreiteten Armen rücklings auf dem Boden. Er blickt verklärten Angesichts zum Himmel und empfiehlt seinen Geist Christus. Vier mit Steinen bewaffnete Henkersknechte dringen von hinten auf ihn ein und schleudern Steine auf ihn. Auf der niedrigeren Erdscholle im Vordergrund ist eine große Zuschauermenge als Profil- und Rückenfiguren angeordnet. Am linken Bildrand erscheint ein römischer Offizier zu Pferd mit Fahne. Diesem ist eine Gruppe von Pharisäern und Mitgliedern des Hohen Rats der Juden gegenüber gestellt. Im Hintergrund erscheinen weitere Zuschauer, die alle Zeugen des Martyriums werden. Über dem Heiligen schwebt ein Engel mit Siegesymbolen Palmzweig und Märtyrerkrone. Wiederum darüber erscheint die Heilige Dreifaltigkeit in einer von Engeln und Putten gesäumten Lichtglorie. Den oberen Abschluss bildet eine Puttengruppe vor Wolken. Nach links wird die Szene durch ein Architekturprospekt, nach rechts durch eine Palme geschlossen.

Neben dieser Ölskizze existiert noch eine weitere, welche dem Deckenfresko näher steht als diese, siehe ÖS-F XI(b). Jedoch ist die ausgeführte Komposition in ihren Grundzügen und Hauptgruppen hier bereits angelegt: von den Vordergrundpartien zur zentralen Szene des Martyriums bis zum geöffneten Himmel mit dem zur Rechten Gottvaters stehenden Christus.

IKONOGRAPHIE: Hl. Stephanus, erster der sieben von den Aposteln in Jerusalem geweihten Diakone und Erzmärtyrer. Sein Leben und Martyrium wird im Neuen Testament (Act 6,7) geschildert. Durch falsche Zeugen wurde Stephanus der Lästerung des Tempels und der Gesetze bezichtigt und vom Hohen Rat zum Tode durch Steinigung verurteilt.

LITERATUR: BIERMANN 1914, Bd. 1, S. 170, Abb. 268 („süddeutscher Meister um 1750“). – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 106. – HAMACHER 1987, S. 140 f., Kat. Nr. 103.



ÖS-F XI(A) STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS, PFAFFENHAUSEN, HEIMATHAUS PFAFFENHAUSEN

ÖS-F XI(b) Steinigung des hl. Stephanus

Öl/Lwd. 70,5 x 52 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 12053

Für das Langhausfresko in der kath. Pfarrkirche St. Stephan in Pfaffenhausen (F XI, A)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1782

PROVENIENZ: Augsburg, Privatbesitz (Studienrat Hildebrand, 1956). – Erworben 1963.

Im Rechteckfeld entwickelt der Künstler die Bildkomposition. Dem Text der Apostelgeschichte folgend bildet eine hügelige Landschaft vor den Toren der Stadt Jerusalems den Schauplatz des Martyriums. Die Marterszene ist isoliert auf einem im Mittelgrund aufragenden Hügelplateau dargestellt. Im Zentrum liegt der zusammengebrochene Heilige im Diakongewand mit ausgebreiteten Armen rücklings auf dem Boden. Er blickt verklärten Angesichts zum Himmel und empfiehlt seinen Geist Christus. Vier mit Steinen bewaffnete Henkersknechte, mit nackten Oberkörpern, dringen Steine schleudernd von hinten auf ihn ein. Auf den stufenförmig abgetreppten Erdschollen im Vordergrund ist eine große Zuschauermenge als Profil- und Rückenfiguren platziert. Auf der vordersten Erhebung ist eine Gruppe von drei Soldaten, die die abgelegten Kleider der Zeugen bewachen, angeordnet. Auf der erhöhten, linken Erdscholle erscheint ein römischer Offizier zu Pferd mit Standarte. Diesem ist eine Gruppe von Pharisäern und Mitgliedern des Hohen Rats der Juden gegenüber gestellt. An den seitlichen Bildrändern im Hintergrund erscheinen weitere Zuschauer, die Zeugen des Martyriums werden. Über dem Heiligen schwebt ein Engel mit den Siegessymbolen Palmzweig und Märtyrerkrone. Wiederum darüber erscheint die Heilige Dreifaltigkeit in einer von Engeln und Putten gesäumten Lichtglorie. Am linken Bildrand ragt ein Architekturprospekt, rechts eine Palme schräg ins Bild.

Bei einem Vergleich der beiden Entwürfe, ÖS-F XI(a) und (b), ist hinsichtlich der Gestaltung der Vordergrundzone und der damit zusammenhängenden Gruppierung der Zuschauerfiguren eine Veränderung zu konstatieren. Unter Beibehaltung der zentralen, erhöhten Steinigungsszene erscheint hier die Zuschauermenge in klare Einzelgruppen getrennt. In diesem Zusammenhang sind die seitlichen Reiter- und Pharisäer-Gruppen weiter nach oben gerückt. Zudem wird die Gruppe um Saulus mit den abgelegten Waffen und Kleidern deutlicher herausgestellt. Die seitlichen Begrenzungsmotive (Architektur und Palme) sind weiter nach oben gerückt. Die dominierende Fahne wurde in eine Standarte umgewandelt, die links im Vordergrund lagernden Frauen sowie die Puttengruppe als oberer Abschluss vernachlässigt, wodurch sich insgesamt eine geklärtere, übersichtlichere Komposition ergibt.

Dieser Entwurf steht dem Deckenfresko sehr nahe. Die hochovale Bildform wird durch rundbogige Aussparungen der unteren Bildecken angedeutet. Dem gewandelten Bildformat entsprechend veränderte Huber seine Konzeption im Fresko durch Hinzufügung eines weiteren Terraintreifens. Diese Erhöhung der gesamten Bildanlage diente der Überwindung des hochovalen Formats. War die terrestrische Zone im Entwurf noch rein horizontal angeordnet, zieht sich diese im Fresko bis über die Bildhälfte nach oben. Auch die seitlichen Figuren und die Stadt Jerusalem rückten die Bildränder hinauf. Schließlich sind der Märtyrerengel und die beiden Anbetungseln enger zusammengezogen und nicht mehr Bestandteil der Lichtglorie. Die Komposition stimmt weitgehend mit der Ausführung überein, sie ist lediglich in die Länge gestreckt

und erweitert sowie im Figurenpersonal vermehrt. Zudem kehrt die den oberen Bildabschluss bildende Puttengruppe des ersten Entwurfs im Deckenbild wieder.

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 42 (Nr. 189). – LIEB 1962, S. 18. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 105 f. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 133. – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 72). – HAMACHER 1987, 140 f., Kat. Nr. 104. – NESTLER 1994, S. 133. – SCHWEERS 2002, S. 875.



ÖS-F XI(B) STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 12053

ÖS-Fu II Marter des hl. Andreas

Öl/Lwd., 45 x 31,3 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 5256

Für ein unbekanntes oder unausgeführtes Fresko (Fu II)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signiert unten rechts: „J A H (ligiert) uber 1789.“ (stark übermalt).

Die Kreuzigung des hl. Andreas ist in hochovalen Format angelegt. Der Schauplatz der Hinrichtung liegt vor der Stadt auf freiem Gelände. Der Heilige ist angesichts des von Schergen vor ihm aufgerichteten Kreuzes ins Gebet versunken. Der hinter ihm stehende Scherge verweist auf die bekehrte Ehefrau Maximilla, die den Anstoß der Verurteilung bildet. Im Hintergrund links ragt ein hohes Podest empor, von welchem eine Gruppe Soldaten und Zuschauer die Marterszene verfolgen, während rechts ein Götzenbild erscheint. Darunter sind ein alter Mann mit Weihrauchfass und weitere Zuschauer dargestellt. Im Vordergrund sind zwei lagernde Rückenfiguren sowie zwei römische Soldaten zu Pferd angeordnet. Von oben schwebt ein Märtyrerengel mit Märtyrerkrone und Palmzweig, den oberen Abschluss bildend, heran. Dieser Entwurf zeichnet sich durch eine „malerisch weiche, warme Gesamttonigkeit“ (Amtsblatt der Stadt Augsburg, Nr. 37 (1951), S. 171) aus.

IKONOGRAPHIE Hl. Andreas, einer der zwölf Apostel, Jünger Johannes des Täufer. Er zählte zusammen mit seinem Bruder Petrus zu den ersten Jüngern Jesu. Nach Berichten alter Kirchenschriftsteller soll er nach Predigten in Südrubland und auf dem Balkan in Patras den Märtyrertod durch Kreuzigung gefunden haben. Die außerbiblische Legende berichtet, Andreas habe in Patras Maximilla, die Frau des Statthalters Egeas geheilt, zum Christentum bekehrt und zu ehelicher Enthaltsamkeit aufgefordert. Egeas ließ ihn daraufhin auspeitschen und an ein Kreuz mit schräg überkreuzten Balken (Andreaskreuz) binden. Noch zwei Tage bis zum Eintritt des Todes predigte Andreas vom Kreuz herab. Nach seinem letzten Gebet erschien ein helles Licht am Himmel, das ihn umgab, und als es verschwand, starb er (LA-BENZ, S. 14–26).

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Neg. Nr. F I 4645

LITERATUR: OHLENROTH 1926, S. 130. – LIEB 1947, S. 51 (Nr. 242). – *Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen*, in: Amtsblatt der Stadt Augsburg, Nr. 37 (1951), S. 171. – LIEB 1953, S. 42. – LIEB 1962, S. 18. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 106. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 133. – NESTLER 1994, S. 133. – SCHWEERS 2002, S. 875.



ÖS-FU II

MARTER DES HL. ANDREAS, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 5256

ÖS-F XVIII Mariä Himmelfahrt

Öl/Lwd., 52 x 41 cm

Donauwörth, Sammlungen des Cassianeums

Für das Langhausfresko in der kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Täferlingen (F XVIII, A)

PROVENIENZ: Auktionshaus Rudolph Lepke, Berlin (Versteigerung vom 22.11.1921, Katalog 1875)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1791

Die zwölf Apostel sind um das leere Grab im Bildmittelgrund versammelt. Ein weißhaariger, bärtiger Alter zieht das Leichentuch aus dem geöffneten Sarkophag. Die anderen Apostel sind vom Wunder ergriffen, was durch ihre lebhafteste Gestik charakterisiert wird. Maria schwebt mit ausgebreiteten Armen und aufwärts gerichtetem Blick, in stehender Haltung, auf einer Wolke empor. Sie wird von Engeln mit weiten Flügelschwingen und bauschigen Draperien begleitet, jener zu ihren Füßen schwenkt das Weihrauchfass. Marias wallende, flatternde Draperie sowie das dramatisch aufgebauschte, verschattete Gewölk verbildlichen die Bewegung nach oben. In Verlängerung ihrer gen Himmel weisenden Rechten schwebt ein Engel-Puttopaar vor dunklen Wolken am oberen Bildrand.

Die Ölskizze zeichnet sich durch eine dramatische Beleuchtung sowie starken Hell-Dunkel-Kontrast aus. Die dunklen Vordergrundfiguren mit ihren betont ausdrucksstarken Gesten heben sich silhouettenhaft vom hell erleuchteten Himmelsgrund ab. Die Himmelfahrtsgruppe bildet den hellsten Punkt der Darstellung und erscheint in der Art einer Gloriendarstellung.

Die Figurenkomposition übertrug Huber ohne merkbare Veränderungen an die Decke. Lediglich der Nimbus um Marias Haupt sowie ein Engel am rechten Rand der Himmelfahrtsgruppe wurden nicht übernommen. Entgegen der kompositionellen Übereinstimmungen sind in der Lichtregie sowie in der Farbkomposition große Unterschiede zu konstatieren. Zunächst ist eine Abschwächung des extremen Hell-Dunkels zu erwähnen. Während im Entwurf die terrestrische Zone mit dem dunklen Wolkenband zu einem geschlossenen, inneren Rahmen verschmilzt, vor welchem sich die Himmelserscheinung abhebt, sind irdische und himmlische Sphäre im Fresko deutlich voneinander getrennt. Dadurch wird die visionäre Erscheinung gemildert und der Eindruck der Einansichtigkeit betont. Lediglich die englische Gruppe am oberen Bildrand erinnert rudimentär an den dunklen Rahmen. Diese schafft einen räumlichen Bezugspunkt und bildet den oberen Abschluss des indifferenten, geschlossenen Wolkengrundes. Des Weiteren findet die dunkle, kräftige Farbigkeit der Ölskizze mit leuchtendem Rot im Deckenfresko keine Entsprechung. Das Fresko ist von kühler, blasser Farbigkeit. Maria trägt anstelle eines weißen ein hellrotes Gewand. An der Engeldraperie erscheint die Komplementärfarbe Hellgrün, die Lokalfarben an den apostolischen Profil- und Rückenfiguren sind ebenso verändert.

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 62). – SCHIEDERMAIR 1987, S. 174 mit Abb. 154. – PAULA 1997, S. 248.



ÖS-F XVIII MARIÄ HIMMELFAHRT, DONAUWÖRTH, SAMMLUNGEN DES CASSIANEUMS

2.1.2 Ölskizzen für Altarbilder

ÖS-G12 Verklärung des hl. Johannes Nepomuk

Öl/Lwd., 41 x 24,2 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 6478

Für den linken Querhausaltar der Zisterzienserinnen-Abteikirche Mariä Himmelfahrt in Oberschönenfeld (G12)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1771

PROVENIENZ: Sammlung Hofrat Röhrer, Unterschondorf. – 1924 gestiftet.

Der hl. Johannes Nepomuk kniet mit ausgebreiteten Armen in der Bildmitte auf einer Wolkenbank. In seiner Rechten hält er einen Palmzweig. Sein erhobenes Haupt umrahmen sieben Sterne, da ein Lichterglanz seinen Leichnam umstrahlt haben soll, als man ihn aus dem Wasser hob. Über einem weißen Chorhemd trägt er eine bräunlichgrüne Mozetta. Der Heilige wird von zwei Trage- und Stützengeln empor getragen. Zu seinen Füßen kniet ein weiterer Engel im Halbprofil. Hinter dem Heiligen öffnet sich der Himmel in einem von drei geflügelten Engelsköpfchen besetzten Wolkenring.

Während die Hauptgruppe mit dem von zwei Engeln auf Wolken empor getragenen, knienden Heiligen identisch übernommen wurde, besteht die größte Abweichung in der unteren Engelfigur. An dessen Stelle erscheint auf dem ausgeführten Gemälde ein Puttenpaar mit Palmzweig und Lorbeerkranz, wodurch der Palmzweig in der Rechten des Heiligen unberücksichtigt blieb.

IKONOGRAPHIE: Johannes von Nepomuk (um 1340–1393), Landespatron Böhmens und Märtyrer, wirkte als Kanoniker am St.-Veits-Dom in Prag. Der Erzbischof von Prag, Johann von Jenzenstein, berief ihn 1389 zum Generalvikar der Erzdiözese Prag. Wegen seiner konsequenten Wahrung kirchlicher Rechte (z. B. Beichtgeheimnis) wurde er von Herzog Wenzel inhaftiert, gefoltert und schließlich von der Brücke in die Moldau geworfen. 1721 Selig-, 1729 Heiligsprechung.

LITERATUR: FEULNER 1926, S. 21 (Nr. 148). – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 145. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 134. – SPRANDEL 1985, S. 108. – SPRANDEL 1994, S. 195. – SCHWEERS 2002, S. 875.



ÖS-G12 VERKLÄRUNG DES HL. JOHANNES NEPOMUK, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 6478

ÖS-G34 Hl. Antonius von Padua

Öl/Lwd., 30,7 x 17,7 cm

Privatbesitz

Für den Hochaltar der kath. Wallfahrtskirche St. Barbara in Stuttgart-Hofen (G34), ehemals in der Franziskanerklosterkirche zu Öffingen

PROVENIENZ: 1990 bei Dr. Arnstadt, Schneeglöckchenstraße 55 in München

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1780

Dem hl. Antonius (1195–1231) erscheint in einer Vision das Jesuskind. Der Heilige, die braune Kutte der Franziskaner tragend, kniet nach links gewandt auf einer Altarstufe. Antonius hat die Arme empfangend geöffnet und seinen Blick erhoben. Ihm schwebt auf einer Wolke das Christuskind in Begleitung von Putten entgegen. Über diesem öffnet sich eine von geflügelten Engelsköpfchen gesäumte Wolkenglorie. Im Vordergrund tummeln sich zu Füßen des Heiligen zwei Putten: Der Linke sitzt auf dem Altarpodest und hält eine Lilie, das Symbol der Keuschheit des Heiligen, in den Händen. Der Rechte kniet vor einem Leseput und ist über ein Buch gebeugt. Im Hintergrund ist das Kircheninnere angedeutet.

Der Entwurf nimmt in allen Einzelheiten das ausgeführte Gemälde vorweg. Auf dem Hofener (ehemals Öffinger) Altargemälde ist lediglich die puttengesäumte Wolkenglorie oben beschnitten. Entgegen des Entwurfs wurde die Verteilung der Farbakzente dahingehend verändert, dass die weiße Christuskind-Draperie in Blau sowie die blaue Puttendraperie in Rot erscheinen.

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Fotothek

LITERATUR: unveröffentlicht



ÖS-G34 HL. ANTONIUS VON PADUA, PRIVATBESITZ (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

2.2 Zugeschriebene Werke

ÖS-Gz4 Abraham und die drei Engel

Öl/Lwd., 68,5 x 52,5 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael, Friedhofsverwaltung

Für ein Gemälde gleichen Themas in der kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto auf dem Kobel bei Westheim (Gz4)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1770

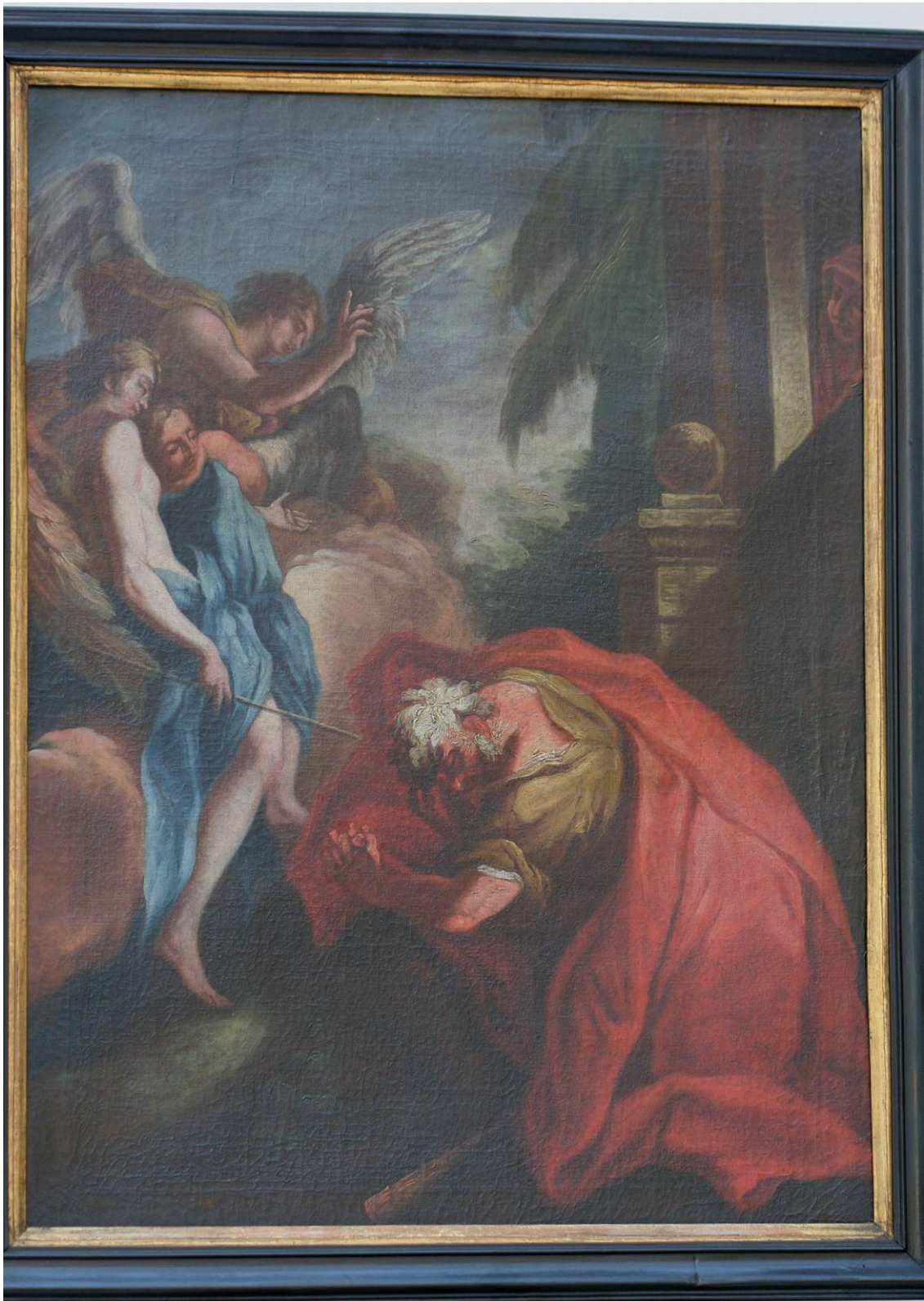
ZUSCHREIBUNG: Kosel 1967

Dargestellt ist die Begegnung Abrahams mit den drei Engeln (Gen 18,1–5). Rechts im Vordergrund kniet anbetend und tief gebeugt Abraham, ein bärtiger, weißhaariger Mann. Hinter ihm ragt eine Hausfassade mit Treppenpfosten und Fensteröffnung, in welcher der Kopf Sarahs erscheint, auf. Ihm gegenüber sind drei Engel in Profilansicht auf einer Wolke in die Bildtiefe gestaffelt. Die Flügel des vordersten, profilansichtigen Engels, der in der Linken einen Stab hält, sind überschritten. Der mittlere Engel tritt nur durch seinen Kopf, der rückwärtige mit seinem Oberkörper und rechtem Arm in Erscheinung. Der Himmel hellt sich in der Tiefe auf.

Als Farbakzente erscheinen Scharlachrot am Mantel Abrahams sowie Königsblau am Engelsgewand. Das auf den Vordergrund beschränkte Rot wird begleitet von einem matten Altgold im Hemd Abrahams, das am Engelsgewand wiederkehrt.

Der Entwurf stimmt mit der Ausführung im Wesentlichen überein, wurde jedoch vom Hoch- auf das Querformat umgestellt. Die Verbreiterung des Bildausschnitts lässt den vordersten Engel in seiner gesamten Gestalt mit weiten Flügelschwingen in Erscheinung treten.

LITERATUR: KOSEL 1967, S. 36–39. – KOSEL 1968, S. 52–59. – KOSEL 1971, S. 220. – SPRANDEL 1985, S. 112 (Nr. 25).



ÖS-Gz4 ABRAHAM UND DIE DREI ENGEL, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL

2.3 Verschollene und zerstörte Werke

ÖSv-G36 Der hl. Franziskus in der Betrachtung

Öl/Lw., klein

Vermutlich Entwurf für das linke Seitenaltarblatt (1780) in der kath. Wallfahrtskirche St. Barbara in Stuttgart-Hofen, ehemals Öffingen (G36).

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 33, Nr. 132. – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 69).

ÖSv1 Heilige Grab in St. Johannes

Augsburg, ehem. Pfarrkirche St. Johannes d. T., Fronhof (1808 abgerissen)
Für das Heilige Grab

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Am 17. Januar 1780 erhielt Huber 6 Dukaten für eine Skizze zu dem geplanten neuen Heiligen Grab in St. Johannes im Fronhof, Augsburg. Die Ausführung soll unterbleiben.

QUELLEN: StaA Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe Nr. 5680

LITERATUR: unveröffentlicht

ÖSv2, ÖSv3 Hl. Mauritius, im Himmel mit Engeln umringt

Augsburg, „5. Nachricht an das Augsbургische Publikum“, 1784

Hierbei handelt es sich um Ölskizzen für ein unausgeführtes, unbekanntes oder verschollenes Altargemälde

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1784

BESCHREIBUNG/ BEMERKUNG: „Zwey Scizzen von Altarblättern, mit dem heiligen Mauritius, im Himmel mit Engeln umringt.“ (*Fünfte Nachricht an das Augsbургische Publikum* 1784, S. 16).

LITERATUR: *Fünfte Nachricht an das Augsbургische Publikum* (...), Augsburg 1784, S. 16. – WELISCH 1901, S. 115 f. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 117 (Nr. 45).

ÖSv-Gv52 Hl. Theresa von Avila

Öl/Lw., 69 x 52 cm

Auktionshaus H.O. Hauenstein, Frankfurt a. M., Kat. Nr., 2022, 44./45. Auktion vom 24.–26.05.1962, Nr. 2016 (mit Abb.)

Vermutlich Entwurf für das 1813 entstandene, verschollene Altarblatt der Moritzkirche in Augsburg (Gv52).

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 65).

ÖSv4 Christus mit Kelch und Hostie

Öl/Lw., 45 x 33 cm

Auktionshaus H.O. Hauenstein, Frankfurt a. M., Kat. Nr., 2022, 44./45. Auktion vom 24.–26.05.1962, Nr. 2015 (mit Abb.)

Entwurf für ein unbekanntes Werk.

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 64).

III. Katalog der Ölgemälde

3.1 Gesicherte Werke

3.1.1 Gesicherte Werke auf Leinwand

G1 Anbetung der Könige

Öl/Lwd., 55,5 x 42 cm

Friedberg, Museum im Wittelsbacher Schloss, Inv. Nr. 1996/0575

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur links unten, „*J A H (ligiert) uber pinx.*“. Datierung, vor 1760

PROVENIENZ: 1983 aus dem Kunsthandel in Ulm erworben. – 1996 dem Friedberger Heimatmuseum als Schenkung überlassen.

RESTAURIERUNG: 1983 durch Restaurator Bodo Beier, Augsburg

Die drei Magier, denen der Stern vorausgeht, huldigen dem Kind und bringen ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Geschenke (Mt 2,9–12). – Das Zentrum der Nachtszene bilden das hell erleuchtete Kind in der Krippe und die darüber gebeugte Maria. Sie blickt auf das Neugeborene herab und präsentiert es mit ausgebreiteten Armen. Im Vordergrund knien zwei Magier, betend und Gaben überreichend: Der Mohrenkönig Kaspar mit orientalischem Kopfputz und Weihrauchschiffchen tritt links als Rückenfigur in Erscheinung. Rechts kniet Melchior mit gekröntem Turban zu Füßen. Dahinter tritt Balthasar mit einem Weihrauchfass in der Linken aus der schemenhaft im Dunkel verschwindenden Gefolgemenge hervor. Hinter Maria steht Josef auf einen Stock gestützt nach rechts gewandt. Im Hintergrund erscheint andeutungsweise eine Palastruine, die sich in drei Bögen öffnet und mit einem mächtigen Pfeiler hinter Maria das Zentrum markiert. Von hinten schaut durch die große rechte Bogenöffnung neugierig ein Mann herein. Links vor dem Pfeiler unterhalten sich zwei Männer, von denen einer ein Soldat mit Lanze ist. Am linken Bildrand ist ein Kamel zu erkennen, das ein Page am Zügel hält.

Für die Wallfahrtskirche Violau schuf Huber ebenfalls eine Anbetung der Könige (G2).

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 17 ff., 106 (Nr. 1).



G1 ANBETUNG DER KÖNIGE, FRIEDBERG, MUSEUM IM WITTELSBACHER SCHLOSS, INV. NR. 1996/0575 (FOTO © MUSEUM IM WITTELSBACHER SCHLOSS FRIEDBERG)

G2 Anbetung der Könige

Öl/Lwd., 220 x 130 cm

Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, linker Seitenaltar am östlichen Langhauspfeiler

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur links unten, „*J A H (ligiert) ueber pinx (...)*“. Die Signatur ist nicht vollständig zu entziffern, da diese vom Aufsatzbild verdeckt wird. Datierung 1760

Die drei Magier, denen der Stern vorausgeht, huldigen dem Kind und bringen ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Geschenke (Mt 2,9–12). – Maria sitzt rechts vor dem Stall, nach links gewandt, das Kind auf dem Schoß. Hinter der Gottesmutter steht Josef auf einen Stock gestützt. In der linken Bildhälfte erscheinen die drei Magier betend und Gaben überreichend. Zu Füßen Marias kniet Balthasar mit hermelinbesetztem Mantel, seine Wange an die Rechte des Kindes drückend. Dahinter ist in prächtigem Gewand und mit orientalischem Kopfputz der Mohrenkönig, in der Rechten ein Weihrauchschiffchen darbringend, herantretend. Von Kaspar überschritten erscheint Melchior mit segnend erhobener rechter Hand und einem Weihrauchfass in der Linken. Von dem Gefolge treten ein Page, der einen Sonnenschirm über die Könige hält sowie ein Kamelkopf am linken Bildrand in Erscheinung. Darüber schweben Putten, die auf den Stern verweisen, der den Königen leuchtete. Rechts im Vordergrund ist ein Ochse in Rückenansicht gegeben.

Das Gemälde zeigt deutlich den Einfluss von Giovanni Battista Tiepolos (1696–1779) Münsterschwarzacher Altarbild (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1159, 1753). Im Bildaufbau, insbesondere in der Anordnung der Mutter-Kind-Gruppe vor dem Stall in der rechten Bildhälfte und den drei Magiern gegenüber in der linken Bildhälfte, ist eine gewisse Verwandtschaft zu konstatieren. Des Weiteren sind die Bildmotive des Turbanträgers und des an die Rechte des Kindes geneigten Hauptes hier vorgebildet.

Bereits um das Jahr 1760 entstand ebenfalls eine Anbetung der Hirten (G1).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365 (1764 u. 1765). – HÄMMERLE 1908, S. 118 (Anbetung der Könige, 1760). – DEHIO 1908, S. 528 (1765). – SCHILLER 1911, S. 138. – HAUGG 1923, Nr. 20. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14 (1765). – HÄMMERLE 1925, S. 129 (1765). – SCHÖTTL 1928, S. 40. – SCHÖTTL 1934/35, S. 83. – SCHÖTTL 1950, S. 11 f. – DEHIO 1954, S. 36. – EBERLEIN 1961, S. 74. – BERTRAM 1963, S. 67 (bez. 1760). – LOHMÜLLER 1964, S. 4, 13 mit Abb. S. 10 (1760). – KOSEL 1967, S. 37 f. – KOSEL 1968, S. 54 ff. – HAISCH 1968, S. 535 (1760/1765). – NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1972, S. 695 (1765). – WÖRNER 1973, S. 232 (1760). – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1983, S. 28 (1760). – SPRANDEL 1985, S. 20 ff., 106 (Nr. 2). – OHNACKER 1986, S. 12. – SCHNEIDER 1988, S. 132 (1765). – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 362 (1760). – PÖTZL 1989, S. 136, 208. – DEHIO 1989, S. 1027 (1760). – EGGER 1992, S. 6, 13 (1760). – SPRANDEL 1994, S. 177, 186 (1760). – NESTLER 1994, S. 131. – PÖTZL 1994, S. 296. – BUSHART 1995, S. 80, 174 (1760). – PAULA 1997, S. 248, 261 (1760).



G2 ANBETUNG DER KÖNIGE, VIOLAU, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE ST. MICHAEL,
LINKER SEITENALTAR AM ÖSTLICHEN LANGHAUSPFEILER

G3 Maria als Kind mit ihren Eltern Joachim und Anna

Öl/Lwd., 220 x 130 cm

Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, rechter Seitenaltar am östlichen Langhauspfeiler

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1760

Das Thema der Unterweisung der kleinen Maria durch ihre Mutter Anna ist seit der Gegenreformation geläufig. – Die Gruppe der hl. Familie ist in der unteren Bildhälfte schräg nach links in den Raum angeordnet. Rechts sitzt die hl. Anna in einem Lehnstuhl und hat ihren rechten Arm um die kleine, neben ihr stehende und aufblickende Maria gelegt, während sie mit dem linken Zeigefinger nach oben weist. Hinter Mutter und Tochter steht der hl. Joachim vor einem Fenster schräg nach links über ein Stehpult geneigt, die Rechte auf ein Buch gestützt, die Linke erhoben. Zuoberst thront Gottvater mit erhobener Rechten und Zepter in der Linken, begleitet von Anbetungs- und Trageengeln, auf Wolken.

Bildmotive, wie die in einem Lehnstuhl sitzende hl. Anna, der dahinter über ein Stehpult geneigte, vor einem Fenster stehende hl. Joachim sowie der darüber thronende Gottvater, sind dem Hochaltarblatt der hl. Anna mit Joachim und Maria (1753) der ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna, heute Spitalkirche zum Hl. Geist in Schongau, von Gottfried Bernhard Göz entlehnt (vgl. SPRANDEL 1985, S. 24).

In das Jahr 1770 datiert die Darstellung der Unterweisung Mariens des rechten, freskierten Seitenaltars der Michaelskirche in Osterbuch (F IV).

LITERATUR: siehe G2



G3 MARIA ALS KIND MIT IHREN ELTERN JOACHIM UND ANNA, VIOLAU, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE ST. MICHAEL, RECHTER SEITENALTAR AM ÖSTLICHEN LANGHAUSPFEILER

G4 Die hll. Gallus und Michael und die Heiligste Dreifaltigkeit

Öl/Lwd., 195 x 112 cm

Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Bez. „*J A H (ligiert) ueber pinx. / A. 1766*“

Die beiden hll. Gallus und Michael sind in einer reinen Wolkenszenerie mit der darüber auf Wolken thronenden Heiligsten Dreifaltigkeit dargestellt. Auf der rechten Seite kniet der hl. Gallus in schwarzem, weitärmeligem Mönchsgewand der Benediktiner. Während die Rechte ergebungsvoll auf der Brust liegt, hält er in der Linken einen Abtsstab. Neben ihm ist der hl. Michael auf der linken Bildhälfte in bewegtem Kontrapost gegeben. In der erhobenen Rechten schleudert er Blitze auf den zu seinen Füßen niederstürzenden Luzifer, in der Linken hält er ein Rundschild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“. Zwischen den beiden Heiligen erscheinen im Hintergrund Engel.

Ein Jahr vorher hatte Huber die Schlosskapelle im Auftrag der Freiherren Zech von Deubach freskiert (F II).

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365 (1766). – GRIMM 1859, S. 328 (Choraltarblatt). – DEHIO 1908, S. 89 (1765). – EURINGER 1910–16, S. 368 (Choraltarblatt). – THIEME/BECKER 1924, S. 14 (1765). – HÄMMERLE 1925, S. 129 (1765). – DEHIO 1954, S. 33. – KOSEL 1967, S. 38. – KOSEL 1968, S. 52–59. – NEU/OTTEN 1970, S. 70 ff. – SPRANDEL 1985, S. 27 ff., 107 (Nr. 3, 4). – SCHNEIDER 1988, S. 132 (1765). – DEHIO 1989, S. 234. – PÖTZL 1989, S. 226. – DEWIEL 1990, S. 231. – SPRANDEL 1994, S. 177, 183, 194, 196. – NESTLER 1994, S. 131. – PÖTZL 1994, S. 296. – BUSHART 1995, S. 80. – PAULA 1997, S. 248, 261, 348 (1765/66). – PAULA 1998, S. 38. – FLEINER 2003, S. 328.



G4 DIE HLL. GALLUS UND MICHAEL UND DIE HEILIGSTE DREIFALTIGKEIT, DEUBACH, KATH. FILIALKIRCHE ST. GALLUS, HOCHALTAR

G5 Hl. Antonius von Padua

Öl/Lwd., 172 x 88 cm

Deubach, kath. Filiationkirche St. Gallus, linker Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1766

Dem hl. Antonius von Padua (1195–1231) erscheint in einer Vision das Jesuskind. – Der hl. Antonius von Padua kniet inmitten einer reinen Wolkenszenerie in der linken Bildhälfte, nach rechts gewandt, auf einer Wolkenbank. Der Heilige in brauner, strickgefügter Kutte, der Ordenstracht der Franziskaner, ist dem auf der Erdkugel stehenden Christuskind im Mittelgrund zugewandt. Mit vorgeneigtem Oberkörper und erhobenem Haupt hält er die Rechte demutsvoll vor der Brust. Das Jesuskind streckt dem Heiligen seine Rechte entgegen und hält in der Linken das von einem Putto gestützte Kreuz. Zwischen den Wolken schweben geflügelte Puttenköpfchen.

Für die Hauptgruppe Antonius-Jesuskind verwandte Huber einen Farbstich gleichen Themas (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 22119) von Gottfried Bernhard Göz (vgl. SPRANDEL 1985, S. 30 f.).

LITERATUR: siehe G4



G5 HL. ANTONIUS VON PADUA, DEUBACH, KATH. FILIALKIRCHE ST. GALLUS, LINKER SEITENALTAR

G6 Hl. Aloysius von Gonzaga

Öl/Lwd., 172 x 88 cm

Deubach, kath. Ferialkirche St. Gallus, rechter Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1766

Der hl. Aloysius von Gonzaga (1568–1591), der Patron der studierenden Jugend, kniet in der Novizentracht des Jesuitenordens in der Bildmitte auf Wolken. Er ist in den Anblick des in seinen Händen liegenden Kreuzes versunken. Ein Putto zu seiner Rechten hält einen Lilienstengel, Symbol für die Tugend des Heiligen, in der rechten Hand. Links zu seinen Füßen ist ein Puttopaar gegeben. Hinter dem Haupt des Heiligen öffnet sich der Wolkengrund und lässt den Himmel durchscheinen. Diese Wolkenöffnung ist mit geflügelten Engelsköpfchen besetzt.

LITERATUR: siehe G4



G6 HL. ALOYSIUS VON GONZAGA, DEUBACH, KATH. FILIALKIRCHE ST. GALLUS, RECHTER SEITENALTAR

G7 Die japanischen Märtyrer

Öl/Lwd., 66,5 x 138 cm

Klosterlechfeld, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Hilf, Fastenbild, zur Verdeckung der Reliquienschreine der hll. Severus und Felix auf den Seitenaltären

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1766

RESTAURIERUNG: Auf der Rückseite bezeichnet: „1935 restauriert von Eugen Heim, Peterhof.“

Auf einer flachen Hügelkuppe stehen, jeweils im rechten Winkel zueinander angeordnet, zahllos aufgerichtete Kreuze mit Märtyrern. Henkersknechte mit nackten Oberkörpern erstechen die Verurteilten mit Lanzen. Im Vordergrund sind zwei Gruppen von Orientalen einander gegenüber gestellt: Die rückenansichtige, linke dominiert ein Turbanträger. Bekleidet mit einem langen, taillengerafften Mantel verweist er mit dem rechten Zeigefinger auf das Kreuzigungsgeschehen. Der neben ihm am Boden sitzende Soldat hält eine Fahne, deren herabhängendes Banner um die Stange gewunden ist. Die profilansichtige, rechte Gruppe besteht aus zwei Figuren. Der auf dem Boden sitzende Jüngling verweist auf das Zentrum, der dahinter stehende Soldat ist mit Schild und Speer bewaffnet. Die Bildseiten schließen links ein Felsvorsprung, rechts eine Pyramide ab. Im Hintergrund tauchen, perspektivisch verkürzt, Zuschauergruppen auf, die vordere in einer Talsenke, die hintere am Hügelhorizont. Der Himmel links vom zentralen Kreuz ist aufgehellte, während er rechts davon dunkel verhangen ist.

IKONOGRAPHIE: 1593 landete Petrus Baptist Blázquez, Diskalzeat, mit einer Gruppe von Mitbrüdern, von den Philippinen kommend, in Japan und begann öffentlich zu predigen. Als Reaktion erließ Shogun Hideyoshi einen Haftbefehl für Christen. In der Folge wurden sechs Diskalzeaten, drei japanische Jesuiten und siebzehn japanische Laien gefangen genommen. In Meaco wurde diesen das linke Ohr abgeschnitten. Am 5.2.1597 erfolgte auf dem Hügel Nishizaka vor Nagasaki deren Kreuzigung.

LITERATUR: LINS 1916/19, S. 36, 41. – SCHRÖDER 1912–32, S. 451. – OTTEN/ NEU 1967, S. 76. – SPRANDEL 1985, S. 34 ff., 107 (Nr. 5). – DEHIO 1989, S. 579. – PAULA 1997, S. 248, 261. – KOHLBERGER, ALEXANDRA: *Maria Hilf auf dem Lechfeld. 400 Jahre Wallfahrt*, Augsburg 2003 (Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg, Bd. 18/2003; keine Erwähnung der Fastenbilder).



G7 DIE JAPANISCHEN MÄRTYRER, KLOSTERLECHFELD, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA HILF, FASTENBILD

G8 Die Predigt des hl. Franziskus von Assisi vor dem Sultan Al-Malik al-Kāmil von Ägypten

Öl/Lwd., 66,5 x 138 cm

Klosterlechfeld, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Hilf, Fastenbild, zur Verdeckung der Reliquienschreine der hll. Severus und Felix auf den Seitenaltären

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1766

Die Predigt des hl. Franziskus vor dem Sultan ist in einer phantastischen Palastarchitektur wiedergegeben. In der rechten Bildhälfte sitzt der Sultan Al-Malik al-Kāmil mit überkreuzten Beinen in einem durch zwei Stufen erhöhten Baldachinthron. Der Sultan trägt prächtige Gewänder und einen Turban. Das Zepter in der ausgestreckten Rechten stützt er auf den Oberschenkel und blickt geradeaus. Seitlich des Thrones postieren mit Lanzen bewaffnete Lakaïen. Vom Bildzentrum leicht nach links abgerückt steht der hl. Franziskus lebhaft disputierend dem Sultan gegenüber. Am linken Bildrand erscheinen zwei Männer, wobei die rechte Rückenfigur auf das Geschehen im Zentrum weist. Die Thronsaalszene wird seitlich von zwei Säulen auf Postamenten gerahmt. Durch eine beidseitig um die Säulen geschlungene Vorhangdraperie erhält die Szene einen bühnenartigen Charakter. Über zwei Arkaden auf mächtigem Mittelpfeiler und seitlichen korinthisierenden Pfeilerbalustern fällt der Blick auf eine konkav geschwungene Kolonnade mit skulpturalen Bekrönungen im Hintergrund. Das tiefer liegende Terrain bevölkern Zuschauer aus dem Volk.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Franziskus von Assisi (1181–1226) gelangte 1219 auf seinen Missionsreisen nach Ägypten, wo er den Sultan Al-Malik al-Kāmil zu bekehren versuchte. Nach mehreren Predigten wollte Franziskus die Wahrheit und Stärke des christlichen Glaubens beweisen. Franziskus bot dem Sultan die Feuerprobe an, um die Wahrheit und Überlegenheit seines Glaubens gegenüber der Lehre Mohammeds zu beweisen. Er ist bereit, durch das Feuer zu gehen und versichert, er werde mit Hilfe göttlicher Kraft unversehrt bleiben. Die Priester zu beiden Seiten des Sultans sind ratlos, aber der Sultan lehnt die Probe ab, weil er einen Aufruhr seines Volkes fürchtet. Diese Episode basiert auf der im Jahre 1263 von Bonaventura niedergeschriebenen Lebensgeschichte des hl. Franziskus (*Legenda maior S. Francisci*).

LITERATUR: siehe G7



G8 DIE PREDIGT DES HL. FRANZISKUS VON ASSISI VOR DEM SULTAN AL-MALIK AL-KÄMIL VON ÄGYPTEN, KLOSTERLECHFELD, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA HILF, FASTENBILD

G9 Christus am Ölberg

Öl/Lwd., 81,4 x 54,6 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 10841

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: kurz nach 1766

PROVENIENZ: 1942 vom Bildhauer Filler, München, für 500 RM erworben

Ein Engel erscheint zur Stärkung Christi, der auf dem Ölberg betet, während die Jünger schlafen (Mt 26,30–56; Mc 14,26–42; Lc 22,39–46; Io 18,1–2). – Auf einer nach rechts stufenförmig abfallenden Anhöhe erscheint Christus tiefgebeugt und mit gefalteten Händen. Ihm gegenüber ist ein Engel mit weit gespannten Flügeln auf einer Wolke herabgeschwebt. Er verweist mit der Rechten nach oben und hält in der Linken den Leidenskelch. Im Vordergrund sind die schlafenden Apostel verteilt: auf der rechten Seite hat sich Johannes zusammengekauert und den Kopf zwischen die Arme gelegt, auf der linken Seite lagert Petrus, der sich mit der Linken auf einen Baumstumpf stützt. Dahinter erscheint der Kopf eines dritten Apostels. Zwischen Christus und Johannes öffnet sich ein von Baumstrünken gesäumter Weg zu einem Landschaftshintergrund mit Bäumen. Die Ölbergsszene überwölbt ein dunkler Nachthimmel, welcher nur durch das geheimnisvolle Licht zwischen Christus und dem Engel erhellt wird.

Die Haltung Christi geht auf die Johannesfigur in einem Kupferstich des Gottfried Bernhard Göz mit der Vision des hl. Johannes aus der Folge der *Septem opera Misericordiae Spiritualia* zurück (vgl. SPRANDEL 1985, S. 40 f.)

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 39 ff., 107 (Nr. 6). – SCHWEERS 2002, S. 875.



G9 CHRISTUS AM ÖLBERG, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, ALTE PINAKOTHEK, INV. NR. 10841

G10 Das Pfingstwunder

Öl/Lwd., 81,5 x 55 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 10842

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Links unten signiert „*Hueber pinx.*“. Datierung, kurz nach 1766

PROVENIENZ: 1942 vom Bildhauer Filler, München, für 500 RM erworben

„Als die Tage der Pfingsten erfüllt waren und sie alle einmütig beieinandersaßen, erfüllte das Brausen des Geistes das Haus, erschienen ihnen Zungen wie Feuer über dem Haupt, wurden sie voll des Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen.“ (Act 2,1–4). – Die Handlungsbühne der Ausgießung des Heiligen Geistes bildet eine durch zwei Säulen und dazwischen hochgerafften Vorhang angedeutete Palastarchitektur. Im Zentrum kniet Maria mit gefalteten Händen auf einer zweistufigen Treppe. Sie blickt zur Taube des Heiligen Geistes, welche in einer Strahlenglorie schwebt, auf. Um die Gottesmutter haben sich die Apostel versammelt. Am rechten Bildrand erscheinen drei Männer, auf der linken Seite eine Gruppe von vier Figuren sowie die anderen zwischen den Säulen im Hintergrund. Sie alle sind vom Heiligen Geist erfüllt und haben Feuerzungen auf ihren Häuptern.

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 39 ff., 107 (Nr. 6). – SCHWEERS 2002, S. 875.



G10 DAS PFINGSTWUNDER, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, ALTE PINAKOTHEK, INV. NR. 10842

G11 Erzengel Michael

Öl/Lwd., Maße unbekannt

Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Das Gemälde ist signiert (vgl. SCHWALD 1926, S. 179. – SOSSAU 1972). Datierung, 1770

RESTAURIERUNGEN: 1828; 1838 durch Bildergaleriekonservator Aigner, Augsburg; 1852 durch Knöpfle aus Donauwörth (Dieser hat „dem hl. Michael einen Federbusch aufgesetzt (...) und hat das Bild derart zugerichtet, daß es (...) als wertlos hätte beseitigt werden dürfen“ (SCHWALD 1926, S. 181).); 1908 durch Kunstmaler Gallus Roth

Der Kirchenpatron St. Michael sitzt inmitten einer reinen Wolkenszenerie auf einer Wolkenbank im Bildzentrum frontal dem Betrachter zugewandt. Der Heilige hält die Arme in einer nach rechts aufsteigenden Diagonale ausgebreitet. Der Armhaltung entspricht das schräg nach vorne gesetzte linke Bein, während das Rechte nach hinten gebeugt ist. Darüber hinaus folgt auch der linke, ausgestreckte Flügel dieser Bildachse. Die Kleidung des Erzengels besteht aus einem Brustpanzer, knielangem Rock, einem um die Unterarme gelegten Mantel sowie Sandalen und Helm mit Federbusch. Zu Seiten des Heiligen tummeln sich Putten, von denen jener zu seiner Linken ein Ovalschild mit der Aufschrift „*QUIS UT DEUS*“ hält. Ein Puttopaar zu seinen Füßen präsentiert Waagschale und flammendes Schwert, wobei die Waage auf die Rolle des Heiligen als Seelenwäger beim Jüngsten Gericht und das Flammenschwert auf den Kampf gegen Luzifer hindeutet. Den oberen Abschluss des schweifbögig schließenden Hochaltargemäldes bilden schräg aufeinander zufliegende Putten.

Zwei Jahre vorher hatte Huber die Decken- und Wandfresken in der Osterbucher Michaelskirche geschaffen (F IV).

QUELLEN: ABA, Pfarrarchiv Osterbuch (Pf 222). – BLfD, Objektakt Osterbuch St. Michael.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365. – DEHIO 1908, S. 371. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 129. – SCHWALD 1926. – DEHIO 1954, S. 57. – SOSSAU 1972. – WÖRNER 1973, S. 192. – SPRANDEL 1985, S. 43 ff., 108 (Nr. 7). – SCHNEIDER 1988, S. 132 (1765). – DEHIO 1989, S. 837. – SPRANDEL 1994, S. 194. – NESTLER 1994, S. 131.



G11 ERZENGEL MICHAEL, OSTERBUCH, KATH. PFARRKIRCHE ST. MICHAEL, HOCHALTAR

G12 Verklärung des hl. Johannes Nepomuk

Öl/Lwd., 250 x 130 cm

Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt, linker Querhausaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Unten rechts signiert und datiert: „*J A H (ligiert) ueber pinx. A. 1771*“. Das Altargemälde wurde von Abt Augustin Bauhof von Wetttenhausen gestiftet.

ENTWURF: Öl/Lwd., 41 x 24,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 6478, siehe Werkkatalog, Ölskizzen, gesicherte Werke, Ölskizzen für Altarbilder ÖS-G12

RESTAURIERUNG: 1978

Der hl. Johannes Nepomuk kniet mit ausgebreiteten Armen in der Bildmitte auf einer Wolkenbank. Sein erhobenes Haupt umrahmen fünf Sterne, da ein Lichterglanz seinen Leichnam umstrahlt haben soll, als man ihn aus dem Wasser hob. Er trägt ein weißes Untergewand, ein weißes Rochett und eine bräunlichgraue Mozetta. Der Heilige ist seitlich von zwei Trage- und Stützensgeln begleitet. Das zu seinen Füßen auf Wolken sitzende Puttopaar präsentiert Palme und Lorbeerkranz, auf Nepomuk bezogene Märtyrerattribute. Hinter der Hauptfigur öffnet sich der Himmel in einem von drei geflügelten Engelsköpfchen besetzten Wolkenring.

Die Hauptgruppe mit dem von zwei Engeln auf Wolken emporgetragenen, knienden Heiligen ist auf dem Entwurf bereits vorgebildet. Lediglich der Palmzweig in der Rechten des Heiligen blieb unberücksichtigt. Von der Ölskizze abweichend erscheint die Gestaltung der unteren Bildzone. Anstelle der Engelfigur ist ein Puttenpaar mit Palmzweig und Lorbeerkranz getreten.

Möglicherweise war Huber bezüglich der knienden Heiligenfigur durch das Altargemälde des hl. Johann von Nepomuk (1747) der Dreifaltigkeitskirche in Gaibach von Gottfried Bernhard Göz angeregt. Innerhalb des Huber'schen Œuvres weist die auf Wolken kniende Heiligenfigur mit den begleitenden Trage- und Stützensgeln auf die Glorien des hl. Ulrich in Pfaffenhausen (F VI, A) sowie des hl. Nikolaus in Unterdießen (F VII, D) voraus. Zudem ist an der Johannes-Nepomuk-Figur die für Huber typische Röhrenfalte im Bereich der Ölmalerei, nachdem diese im Fresko bereits in Deubach (F II, A) nachzuweisen ist, erstmals zu belegen.

Bereits zwei Jahre vorher hatte Huber, nach dem Tod von Mages, die Freskierung der Klosterkirche vollendet (F V).

IKONOGRAPHIE: Johannes von Nepomuk (um 1340–1393), Landespatron Böhmens und Märtyrer, wirkte als Kanoniker am St.-Veits-Dom in Prag. Der Erzbischof von Prag, Johann von Jenzenstein, berief ihn 1389 zum Generalvikar der Erzdiözese Prag. Wegen seiner konsequenten Wahrung kirchlicher Rechte (z. B. Beichtgeheimnis) wurde er von Herzog Wenzel inhaftiert, gefoltert und schließlich von der Brücke in die Moldau geworfen. 1721 Selig-, 1729 Heiligsprechung.

QUELLEN: BLfD, Objektakt Oberschönenfeld Mariä Himmelfahrt.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 365 (1769). – SCHILLER 1911, S. 86. – EURINGER 1910–16, S. 950. – CAVIEZEL O. J., S. 26 f. – LIEB 1952, S. 4, 10. – DEHIO 1954, S. 32. – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1959, S. 606. – EBERLEIN 1961, S. 74 f. – OBERSCHÖNFELD

1961, S. 60. – KOSEL 1967, S. 38. – KOSEL 1968, S. 55 ff. – NEU/ OTTEN 1970, S. 226, 232. – REITZENSTEIN/ BRUNNER 1983, S. 217. – KLOTH/ OBERLANDER 1985, S. 29, 32 mit Abb. 7, 10. – SPRANDEL 1985, S. 46 ff., 108 (Nr. 9). – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 370 (hl. Sebastian). – DEHIO 1989, S. 818. – PÖTZL 1989, S. 136. – CAECILIA 1989, S. 8, 24, 26. – SPRANDEL 1994, S. 177, 183, 192, 194–198 mit Abb. – NESTLER 1994, S. 131 (Blatt des Marienaltars). – PÖTZL 1994, S. 308. – BUSHART 1995, S. 80. – DIETRICH 1995, S. 94 mit Abb. 111, 112. – PAULA 1997, S. 248, 262. – CAECILIA 1999, S. 8, 24, 26. – SCHIEDERMAIR 2002, S. 60.



G12 VERKLÄRUNG DES HL. JOHANNES NEPOMUK, OBERSCHÖNENFELD, KLOSTERKIRCHE MARIÄ HIMMELFAHRT, LINKER QUERHAUSALTAR

G13 Marter des hl. Sebastian

Öl/Lwd., 250 x 130 cm

Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt, rechter Querhausaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Unten rechts signiert und datiert: „*J A H (ligiert) ueber pinx. A. 1771*“. Das Altargemälde ist eine Stiftung des Malers, welcher hierfür einen Jahrtag erhielt (vgl. SCHILLER 1911).

RESTAURIERUNG: 1978

Der hl. Sebastian ist frontal in der Bildmitte angeordnet. Der Heilige kniet mit dem linken Bein auf einem Felsblock, das Rechte hat er seitlich davon auf den Boden gesetzt. Sein von Pfeilen durchbohrter Körper ist mit den Armen an einen Baumstumpf gefesselt. Ihn umgeben zwei knieende, weibliche Gestalten: zur Rechten eine Rückenfigur mit ausgebreiteten Armen sowie zur Linken eine junge Frau, die versucht ihn zu stützen. Eine Schale mit Salbgefäß und Pfeilen zu ihren Füßen verweist auf die Schmerzlinderung durch die beiden Frauen. Über dem Haupt des Heiligen schwebt auf einer Wolke ein Engel, der in der nach unten gestreckten Linken einen Lorbeerkranz sowie in der erhobenen Rechten einen Palmzweig hält.

Der Märtyrerengel mit Lorbeerkranz und Palmzweig findet im Fresko des Vitusmartyriums in Langweid (F IX, A) sowie der Steinigung des hl. Stephanus in Haselbach (F XXII, A) eine Wiederholung.

Das Altarblatt des hl. Sebastian des 1791 freskierten rechten Seitenaltars in Bergheim (F XVII) erinnert vor allem in der Arm- und Aststellung an die Oberschönenfelder Komposition.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Sebastian, dessen Fest am 20. Januar gefeiert wird, erlitt gegen Ende des 3. Jahrhunderts in Rom das Martyrium. Nach der Legende war er Offizier der Garde Kaiser Diokletians. Als er sich zum Christentum bekannte, wurde er mit Pfeilen beschossen und – nachdem er durch die Pflege der hl. Irene, der Witwe des Märtyrers Castulus, wieder genesen –, mit Keulen erschlagen. Er wird als Pestheiliger und Viehpatron angerufen.

LITERATUR: siehe G12



G13 MARTER DES HL. SEBASTIAN, OBERSCHÖNENFELD, KLOSTERKIRCHE MARIÄ HIMMELFAHRT, RECHTER QUERHAUSALTAR

G14–G28 Fünfzehn Kreuzwegstationen

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1. Station unten rechts bezeichnet: „*Hueber pinxit.*“. Datierung 1772

RESTAURIERUNGEN: 1991 Reinigung und Sicherung von vier Kreuzwegstationen durch Herrn Jürgen Jung, Augsburg; 2003–06 Restaurierung durch Fa. Wiegerling, Bad Tölz

G14 Verurteilung Christi (1. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Unten rechts bezeichnet: „*Hueber pinxit.*“

Christus wird von einem Soldaten vor Pilatus geführt. Er ist barfuß und trägt die Dornenkrone auf dem Haupt. Die Arme sind ihm auf den Rücken gebunden. Pilatus steht links, erhöht auf einem Treppenabsatz, vor seinem Palast und zerbricht einen Stab. Im Hintergrund harrt die Menge mit einem großen Kreuz. Links im Vordergrund ist ein Soldat als Rückenfigur gegeben.

G15 Christus wird das Kreuz auferlegt (2. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Vor dem Stadttor wird Christus von einem Soldaten und einem Schergen ein großes Holzkreuz auf die linke Schulter gelegt. Seitlich wird die Szene links von einem rückenansichtigen Fahnenträger sowie einem profilansichtigen Soldaten am rechten Bildrand geschlossen.

G16 Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz (3. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus ist unter dem Kreuz auf die Knie zu Boden gesunken. Links zieht ihn ein Speerträger am Gürtelstrick, während von hinten ein Soldat die Geißel zum Schlag erhoben hält. Ein weiterer Scherge steht hinter dem Kreuz, weitere Soldaten rechts im Hintergrund.

G17 Christus begegnet seiner Mutter (4. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus geht mit der Last des Kreuzes auf der Schulter und stützt dieses mit der Rechten. Von rechts tritt Maria an ihn heran. Sie ist barfuß und hält ein weißes Tuch vor ihr Gesicht. Rechts hinter ihr steht Johannes. Christus wird von einem Soldaten mit der Peitsche angetrieben. Am linken Bildrand steht ein Lanzenträger in Profilansicht. Im Hintergrund eine Architekturlandschaft.

G18 Simon von Cyrene hilft Christus das Kreuz tragen (5. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus schreitet mit dem geschulterten Kreuz nach rechts, den rechten Arm am unteren Querbalken aufliegend. Simon von Cyrene fasst mit beiden Händen den

Längsbalken des Kreuzes, das Christus niederzudrücken droht. Der Gefesselte wird von einem Soldaten, der unter dem Querbalken erscheint, geführt. Am linken Bildrand steht die Profilfigur eines alten bärtigen Mannes. Im Hintergrund eine Stadtkulisse mit Turm.

G19 Veronika reicht Christus das Schweiß Tuch (6. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Am rechten Bildrand kniet Veronika und hält dem unter der Last des Kreuzes gebeugten Herrn ein Schweiß Tuch entgegen. Christus hat sich ihr zugewandt und greift nach dem Tuch, jedoch wird der Gefesselte von Soldaten und Schergen zurückgezogen und geschlagen. Im Hintergrund erscheint eine Stadtkulisse.

G20 Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz (7. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus ist unter dem Kreuz auf die Knie gesunken und stützt sich auf seinen rechten Arm. Schergen und Soldaten treiben den Gestürzten an, schlagen auf ihn ein, ziehen ihn an den Haaren und zerren an der Fessel. Links im Hintergrund erscheinen weitere Soldaten, rechts ein architektonisches Motiv.

G21 Christus begegnet den weinenden Frauen und Kindern (8. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus mit dem Kreuz auf den Schultern hat sein Antlitz einer Gruppe von Frauen und Kindern am linken Bildrand zugewendet. Mit der ausgestreckten Rechten unterstreicht er seine Rede. Unterhalb des Kreuzes erscheint ein Soldat, der den Gefesselten am Gürtelstrick führt. Den rechten Bildrand beschließt eine Profilfigur, die ihre Tränen mit einem Tuch trocknet. Die Szene wird im Hintergrund von einer Architekturkulisse hinterfangen.

G22 Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz (9. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus ist unter der Last des Kreuzes auf die Knie gesunken. Ein Speerträger am linken Bildrand zerrt am Gürtelstrick, während von hinten ein Soldat mit einem Knüttel auf Christus einschlägt. Im Hintergrund weitere Soldaten.

G23 Entkleidung Christi (10. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus steht mit gesenktem Haupt zwischen zwei Soldaten, die ihn entkleiden. Sein Blick ist auf das im Vordergrund drohend lagernde Kreuz gerichtet. Im Hintergrund Zuschauer.

G24 Christus wird an das Kreuz genagelt (11. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Christus liegt mit ausgebreiteten Armen auf dem diagonal am Boden liegenden Kreuz. Ein Scherge schlägt Nägel durch seine rechte Hand, während ihn ein zweiter am linken

Arm festhält. Von hinten tritt ein weiterer Soldat hinzu. Im Hintergrund erscheinen, durch ein Felsplateau halb verdeckt, einige Pharisäer.

G25 Kreuzigung Christi (12. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Der gekreuzigte Christus hängt zwischen den Kreuzen der beiden Schächer frontal am Kreuz. Sein Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken. Etwas weiter zurück, durch eine Bodenerhebung halb verdeckt, stehen Maria und Johannes zum Gekreuzigten aufblickend. Am linken Bildrand sowie rechts im Hintergrund ragen die schräg in die Tiefe gestellten Kreuze der Schächer auf. Am rötlich verfärbten Himmel erscheint, unter der Rechten Christi, die verfinsterte Sonnenscheibe.

G26 Beweinung Christi unter dem Kreuz (13. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Unter dem Kreuz liegt der Leichnam Christi im Schoße Mariens. Über seinen Schenkeln liegt ein Schamtuch. Der Kopf ist zur rechten Schulter gesunken, der rechte Arm ruht auf ihrem Oberschenkel. Die Muttergottes, ihre Arme über dem toten Sohn ausgebreitet, blickt schmerzvoll zum Himmel auf. Hinter der Figurengruppe ragt das Kreuz auf. Am linken Bildrand steht ein Salbgefäß, dahinter bietet sich eine Landschaftsdarstellung mit Stadtkulisse.

G27 Christus im Grabe (14. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

In einer Höhle wird der Leichnam Christi von zwei Engeln in den Steinsarkophag gelegt. Der schlaffe Oberkörper ist halb aufgerichtet, das Haupt auf die linke Schulter gesunken. Durch den Felsenbogen im Hintergrund fällt Licht in die Grabeshöhle.

G28 Die hl. Helena mit dem Kreuz Christi (15. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 60 cm

Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael

Die hl. Helena steht neben dem Kreuz, das sie mit dem linken Arm umfängt. Ihr Antlitz ist zum Himmel erhoben. Durch ihre reiche Tracht und die Krone ist sie als Kaiserin gekennzeichnet. Am Fuße des Kreuzes liegen die Kreuze der beiden Schächer. Links im Hintergrund fällt der Blick auf eine Landschaftsdarstellung mit Stadtkulisse.

Die von Gottfried Bernhard Göz 1752 entstandenen Zeichnungen der fünfzehn Kreuzwegstationen (ISPHORDING 1982, Katalog-Nr. A III a 63–77) dienten als spiegelbildliche Vorlagen für die Stichfolge *Via Crucis* in fünfzehn Blättern, die um 1752 herausgegeben wurde. Diese durch Stiche verbreiteten Kreuzwegstationen haben mehrfach anderen Künstlern als Vorbilder gedient, so Johann Baptist Enderle in Herbertshofen, Söflingen und Wettenhausen, Joseph Leitkrath für den Kreuzweg (1776) in Oberndorf bei Donauwörth (vgl. ISPHORDING 1982, S. 160). Auch Huber bediente sich dieser Stiche als Vorlagen, insbesondere bei den letzten vier Stationen ist die Götz'sche Vorlage eindeutig zu bestimmen.

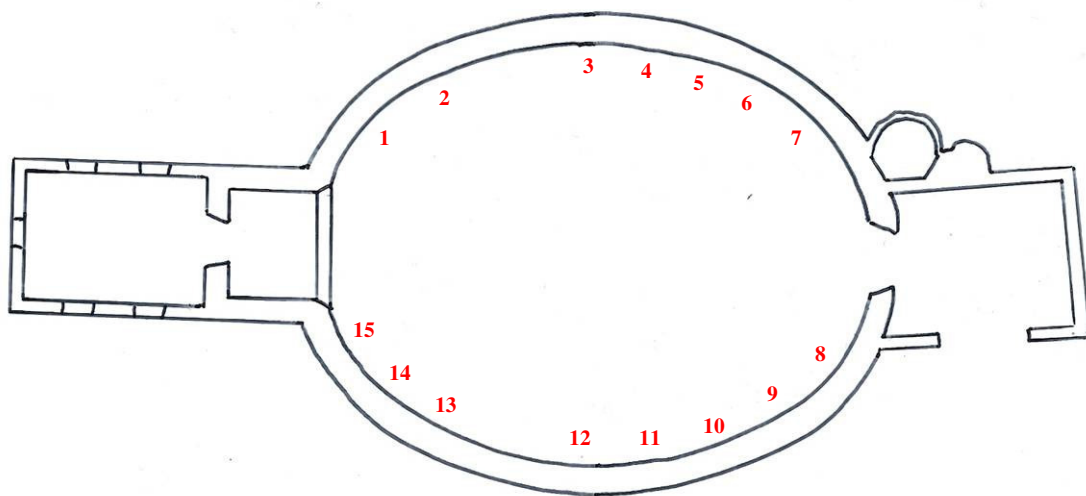
Ein weiterer Kreuzweg entstand 1806 für die Pfarrkirche in Bergheim (G51–G65) sowie auch für die Stephanuskirche in Pfaffenhausen (Gz9–Gz21).

Im selben Jahr hatte Huber die Kuppel der Augsburger Friedhofskirche freskiert (Fv IV).

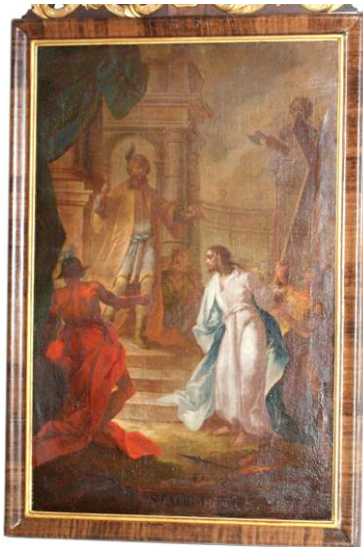
IKONOGRAPHIE: Die Kreuzwegstationen behandeln die Ereignisse zwischen dem Palast des Pilatus und dem Hügel Golgatha. Zu den bei Lc 23,25–31 erzählten Gegebenheiten treten legendäre Züge wie die drei Fälle unter dem Kreuz, die Begegnungen mit Maria und der hl. Veronika, die Entkleidung sowie die Kreuzannagelung, Beweinung und Grablegung hinzu (siehe HARTIG, M.: *Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungsstück*, in: *Die Christliche Kunst*, 32 Jg., 1935/36, S. 161 ff.). Im 18. Jahrhundert wird häufiger die Darstellung der hl. Helena hinzugefügt. Diese wird in dem Buch *„Andächtige Besuchung des schmerzhaften Creutzwegs in 15. Stationen abgetheilet“* (1770 in St. Blasien erschienen) folgendermaßen begründet: „Diese fünfzehende Station stellet uns vor den Triumph, Ehr und Glori des heiligen Creutzes, an welchem Jesus Christus gestorben, und dem ganzen menschlichen Geschlecht das Heil erworben hat.“ (zitiert nach ISPHORDING 1982, S. 165).

QUELLEN: BLfD, Objektakt Augsburg St. Michael.

LITERATUR: STETTEN 1788(A), S. 171. – HIRSCHING 1789, S. 331. – HUBER 1817, S. 365. – HÄMMERLE 1925, S. 127. – BREUER 1958, S. 37. – KOSEL 1967, S. 38. – KOSEL 1968, S. 56. – SCHEIDLER 1980, S. 86. – SPRANDEL 1985, S. 52, 108 (Nr. 10). – DEHIO 1989, S. 80. – NESTLER 1994, S. 128. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 236. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 655.



AUGSBURG, ST. MICHAEL, GRUNDRISS MIT HÄNGUNG DER KREUZWEGSTATIONEN



G14–G16

1.–3. KREUZWEGSTATION, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL



G17–G19

4.–6. KREUZWEGSTATION, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL



G20–G22

7.–9. KREUZWEGSTATION, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL



G23–G25 10.–12. KREUZWEGSTATION, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL



G26–G28 13.–15. KREUZWEGSTATION, AUGSBURG, KATH. FRIEDHOFSKIRCHE ST. MICHAEL

G29 Das Letzte Abendmahl

Öl/Lwd., 175 x 162 cm

Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Bezeichnet „*J A H (ligiert) ueber pinxit*“. Datierung 1774. Das Altarblatt ist eine Stiftung von Fürstbischof Klemens Wenzeslaus (1768–1812).

RESTAURIERUNGEN: Ende des 19. Jh. durch Alois Sesar; 1937

Christus bricht das Brot im Kreis seiner Jünger (Mt 26,20–29, Mc 14,17–25, Lc 22,14–23, Io 13,21–30). – Das Letzte Abendmahl ist in einer tonnengewölbten Pfeiler-Säulenhalle dargestellt. An einer hufeisenförmigen, durch ein Treppenpodest erhöhten Tafel sitzen die Apostel mit Christus in ihrer Mitte. Christus hat die rechte Hand segnend erhoben, in der Linken hält er das Brot. An seiner rechten Schulter ruht der Lieblingsjünger Johannes, zu seiner Linken neigt der hl. Petrus demutsvoll das Haupt. Die Jünger, in deren Gesichtern und Gebärden sich sichtbare Unruhe und Erwartung über die Bedeutung des Geschehens spiegelt, lauschen andächtig seinen Worten. Am rechten Ende sitzt Judas mit finsterner Miene und dem Geldbeutel in der Linken von der Runde abgewandt. Von der Decke hängt eine zweiflammige Deckenampel herab, darüber schweben zwei Engel auf Wolken.

Eine weitere Abendmahlsdarstellung schuf Huber für den Hochaltar der Stephanskirche in Haselbach (G48).

Im selben Jahr entstanden auch die Decken- und Wandbilder in der ehemaligen Priesterseminarkapelle (F VI).

QUELLEN: BLfD, Objektakt Pfaffenhausen Blindenanstalt.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366 (1774). – SPECHT 1917/18, S. 31. – SCHEFOLD 1930, S. 181 (Zuschreibung an Conrad Huber). – SCHÖTTL 1959/1961, S. 45. – SCHÖTTL 1961, S. 358. – HABEL 1971, S. 405, 408. – SPRANDEL 1985, S. 53 ff., 109 (Nr. 11). – SCHÖTTL 1985, S. 20, 22. – DEHIO 1989, S. 869. – NESTLER 1994, S. 131. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 201. – FAATZ/ HÖLZLE /MERKL/ MERKL/ RAMPP 2004, S. 14.



G29 DAS LETZTE ABENDMAHL, PFAFFENHAUSEN, KATH. KAPELLE ST. ULRICH, HOCHALTAR

G30 Fußwaschung Christi

Öl/Lwd., 152 x 201 cm (mit Rahmen)

Augsburg, Benediktinerabtei St. Stephan, Refektorium

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Links unten signiert: „*J A H (ligiert) ueber P(inxit).*“
Datierung, um 1775

PROVENIENZ: Vorbesitzer kath. Pfarrkirche St. Vitus in Langweid

RESTAURIERUNGEN: 1919 durch Christian Glocker, Augsburg; 1975 Restaurierung durch Manfred Sattler

AUSSTELLUNGEN: 1917/1918 in Augsburg, Ausstellung im Kunstverein

Die Fußwaschungsszene (Io 13,1–15) ist in eine schräg nach rechts hinten führende Säulenhalle gesetzt. Die Figuren sind in der vorderen, hell erleuchteten Handlungsbühne angeordnet. Im Zentrum kniet Christus vor einem Tisch zum Zeichen seiner Demut am Boden. Ihm gegenüber hat Petrus auf einem Stuhl Platz genommen. Während Christus seinen linken Fuß über einer Schüssel wäscht, hält Petrus seine gefalteten Hände vor der Brust. Seitlich dieser Hauptgruppe sind rechts sechs und links fünf Apostel angeordnet, wobei die Figuren an den seitlichen Bildrändern in den Vordergrund gerückt sind. Judas Iskariot, der Verräter, mit grimmigem Gesichtsausdruck sitzt vom Geschehen abgewendet am rechten Bildrand. Ihm gegenüber erscheint am linken Bildrand der jugendliche Johannes, der Lieblingsjünger, als Profilfigur. Von der flachen Kassettendecke hängt eine vierflammige Ampel herab. Am stärksten konzentriert sich das Licht auf die Hauptgruppe, von wo aus es zu den Seiten hin abnimmt, die Halle dagegen liegt in tiefem Schatten. Nach links wird die Szene durch einen Vorhang begrenzt.

Die Deckenampel ist ein dem Hochaltarblatt von Pfaffenhausen (G29) verwandtes Motiv. Daneben kehrt die Judasfigur bei den späteren Abendmahlsdarstellungen in Trugenhofen (F X, A), Oberhausen (Fv XV, A) und Baidlkirch (F XXVI, B) wieder. Ein weiteres Ölgemälde der Fußwaschung Christi befindet sich in der kath. Pfarrkirche St. Vitus in Langweid (Gz8). Beide Kompositionen sind fast völlig identisch, abgesehen von der Beschneidung der Langweider Version am linken Bildrand.

LITERATUR: *Augsburger Rundschau*, 2. Jg., Nr. 23, 1919/20, S. 270. – SPRANDEL 1985, S. 57 ff., 109 (Nr. 12).



G30 FUßWASCHUNG CHRISTI, AUGSBURG, BENEDIKTINERABTEI ST. STEPHAN, REFEBKTORIUM

G31 Taufe Jesu am Jordan

Öl/Lwd., 152 x 201 cm (mit Rahmen)

Augsburg, Benediktinerabtei St. Stephan, Refektorium

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Links unten signiert: „*J A H (ligiert) ueber P(inxit).*“
Datierung um 1775

PROVENIENZ: Vorbesitzer kath. Pfarrkirche St. Vitus in Langweid

RESTAURIERUNGEN: 1919 durch Christian Glocker, Augsburg; 1975 Restaurierung durch Manfred Sattler

AUSSTELLUNGEN: 1917/1918 in Augsburg, Ausstellung im Kunstverein

Jesus kam aus Galiläa an den Jordan, um sich von Johannes taufen zu lassen (Mt 3,13–17; Mc 1,9–11; Lc 3,21–22; Io 1,29–34). – Eine kleine vom Jordan umspülte Flussinsel in der Bildmitte bildet den Handlungsort. Darauf kniet Jesus, der rechte Fuß ins Wasser hängend, mit vor der Brust verschränkten Armen und demütig gesenktem Haupt. Der vor ihm stehende Johannes, den Kreuzstab in der Linken, beugt sich nach links zu Christus und tauft ihn mit dem Wasser aus einer Muschel. Um die Hauptgruppe sind auf beiden Uferseiten Zuschauer und Täuflinge angeordnet, jeweils zwei Gruppen im Vordergrund und zwei im Hintergrund. Auf der rechten Seite steht hinter einer weiblichen Rückenfigur eine Gruppe disputierender Pharisäer. Auf der gegenüberliegenden linken Seite sitzt eine Frau mit Kind im Halbprofil links von einem rückenansichtigen Soldaten. Die Gestalten im Hintergrund sind abwechselnd stehend und sitzend gegeben. Den Hintergrund bildet ein wolkenbewegter Himmel. Die Szenerie wird seitlich links von Palmen und rechts von einem Laubbaum eingefasst.

Die Hauptgruppe, insbesondere die Haltung der Christusfigur, erinnert an einen Kupferstich der Taufe Christi von Johann Georg Bergmüller (Kupferstich, 15 x 10,7 cm, um 1715, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 7901), nach einem Altargemälde gleichen Themas von Carlo Maratta (ursprünglich in Rom, S. Pietro in Vaticano, Baptisterium; jetzt in Sta. Maria degli Angeli). Auf diesen Stich geht das Hochaltargemälde von Bergmüller in der Pfarrkirche von Kaufering zurück.

LITERATUR: siehe G30



G31 TAUFES JESU AM JORDAN, AUGSBURG, BENEDIKTINERABTEI ST. STEPHAN, REFektorium

G32 Christus am Kreuz

Öl/Lwd., 163 x 98 cm

Dorfen, ehem. Priesterseminar (heute Schwestern-Altersruheheim), Refektorium

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: vor 1778, vermutlich 1776. Der Seminarneubau des 1717/19 unter Fürstbischof Johann Franz Eckher gegründeten Priesterhauses wurde 1775 begonnen und konnte 1778 abgeschlossen werden. Im Jahre 1776 hatte Huber die Seminarkapelle freskiert (Fv IX). Vermutlich entstanden in diesem Zuge auch die beiden Gemälde für das Refektorium.

In der Bildmitte Christus am Kreuz, hell beleuchtet vor dunklem Grund. Links am Fuß des Kreuzes ist Maria Magdalena auf die Knie gesunken und umfasst trauernd den Kreuzstamm. Vor ihr liegen Salbgefäß und Totenschädel auf dem Boden. Rechts im Hintergrund Ausblick auf eine Stadt.

Die Figur der Maria Magdalena weist fast wortwörtlich auf die Gestalt der Buße im Deckenbild der klösterlichen Tugenden im Kapitelsaal des Klosters Ochsenhausen (F XIIIb, K3) voraus.

QUELLEN: AEM, Priesterhaus Dorfen, PB 122 oder D 1794: Inventarium. Nebst einer Beylag zu diesem (...) / Specification und Beschreibung aller Mobilien, und in Mobilien dess und bey dem Neuen Seminario zu Maria Dorffen, welches alles aus gutthat deren Herrn Obwexeren errichtet, ... und dorthin geschenkt worden. Verfasst den 24. März 1778.

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 78, 112 (Nr. 27; 1776). – NESTLER 1994, S. 133, 137 mit Abb. 31 und 32.



G32 CHRISTUS AM KREUZ, DORFEN, EHEM. PRIESTERSEMINAR, REFECTORIUM

G33 Eherne Schlange

Öl/Lwd., 163 x 98 cm

Dorfen, ehem. Priesterseminar (heute Schwestern-Altersruheheim), Refektorium

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: vor 1778, vermutlich 1776. Der Seminarneubau des 1717/19 unter Fürstbischof Johann Franz Eckher gegründeten Priesterhauses wurde 1775 begonnen und konnte 1778 abgeschlossen werden. Im Jahre 1776 hatte Huber die Seminarkapelle freskiert (Fv IX). Vermutlich entstanden in diesem Zuge auch die beiden Gemälde für das Refektorium.

Das Ölgemälde zeigt die „äherne Schlange Moysis an dem Kreuz, und ein Israelit darunter, (...) mit folgenden aufschriften, so in einem zierlichen schild Stuckhadorarbeith eingefasst zu sehen: ita exaltari oportet filium Hominis, sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto. Joa. C. 3. V. 14. (...)“ (AEM, Priesterhaus Dorfen, PB 122 oder D 1794: Inventarium 1778, S. 4). Das beschriebene Stuckschild mit Inschrift ist jedoch nicht mehr erhalten. – In der Bildmitte das hoch aufgerichtete Kreuz mit der Ehernen Schlange vor dunklem Grund. Rechts am Fuße des Kreuzes kniet eine Frau, die beim Gebet ihren Blick zur Errettung auf die Eherne Schlange gerichtet hat. In der linken Bildhälfte ist vor dem Zeltlager der Israeliten Moses klein im Hintergrund gegeben. Rechts im Vordergrund schlängelt sich eine der feurigen Schlangen.

IKONOGRAPHIE: Nach der Darstellung im Alten Testament (4 Mose 21,6–9) errichtete Moses auf Gottes Geheiß die Eherne Schlange, um das Volk Israel vor dem Tod zu retten. Im Neuen Testament (Io 3,14) wird die vor dem Tode rettende Eherne Schlange als Symbol der Kreuzigung Christi verstanden. Darauf fußend, wurde die Errichtung der Ehernen Schlange das beliebteste typologische Vorbild für die Kreuzigung.

QUELLEN: siehe G32

LITERATUR: siehe G32



G33 EHERNE SCHLANGE, DORFEN, EHEM. PRIESTERSEMINAR, REFÉKTORIUM

G34 Hl. Antonius von Padua

Öl/Lwd., 290 x 190 cm

Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Die Autorschaft Hubers für die drei Altarblätter ist durch die Öffinger Chronik des Franziskanerhospitiums gesichert (vgl. MÖHRING 2002, S. 13). Die Franziskanerkirche in Öffingen erhielt Ende Oktober 1778 einen neuen Hochaltar, der dem hl. Antonius von Padua geweiht wurde (vgl. BRINZINGER 1888, S. 57). Dagegen folgt Sprandel bei der Datierung 1775 dem Nachruf (vgl. HUBER 1817, S. 366. – SPRANDEL 1985, S. 109).

PROVENIENZ: Das Hochaltarblatt und die beiden Seitenaltarbilder befanden sich ursprünglich in der Franziskanerklosterkirche zu Öffingen. Nach der Auflösung des Öffinger Franziskanerklosters durch Bayern (1805) wurden die Altargemälde 1810 vom königlichen Regierungsrat Farnbühler an den damaligen Heiligenpfleger Johann Werner für 150 Gulden verkauft.

Im Jahre 1775 freskierte Huber die Kirche des 1772 durch das Augsburger Domkapitel errichteten Franziskanerhospizes in Öffingen (Fv VII). Die Superiores der Franziskaner in Öffingen waren Philibert Obwexer (1774–77), sein Bruder Klemens wurde sein Nachfolger. Denkbar wäre, dass diese Augsburger Familie als Guttäter des Klosters, Huber empfohlen oder diesen Auftrag vermittelten.

ENTWURF: Der Verbleib der im Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg durch eine Farbaufnahme überlieferten Ölskizze ist unbekannt (ÖS-G34).

RESTAURIERUNG: 1972/73; 1997 durch Herbert Eninger, Oberwaldhausen

Dem hl. Antonius (1195–1231) erscheint in einer Vision das Jesuskind. – Der Heilige, die braune Kutte der Franziskaner tragend, kniet nach links gewandt auf einer Altarstufe. Die Arme hat er empfangend geöffnet und seinen Blick erhoben. Ihm schwebt auf einer Wolke das Christuskind in Begleitung von Putten und geflügelten Engelsköpfchen entgegen. Im Vordergrund sind zu Füßen des Heiligen zwei Putten dargestellt: Der Linke hält auf dem Altarpodest sitzend eine Lilie, das Symbol der Keuschheit des Heiligen, in den Händen. Der Rechte kniet vor einem Lesepult und ist über ein Buch gebeugt.

Entgegen dem ausgeführten Hochaltarbild öffnet sich auf dem Entwurf über dem Christuskind deutlich eine von geflügelten Puttenköpfchen gesäumte Wolkenglorie. Zudem ist im Hintergrund das Kircheninnere dargestellt und die Draperie des Christuskindes ist weiß und nicht wie im Hochaltarblatt blau akzentuiert.

Diese Komposition ist völlig unabhängig von jener des linken Seitenaltarblattes in Deubach (G5), welches ebenfalls den hl. Antonius von Padua zeigt.

QUELLEN: Stuttgart-Hofen, Pfarrarchiv: Restaurierungsbericht von Herbert Eninger, 1997.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366 (1775). – *Geschichtliche Notizen über einige im Umfang des jetzigen Landkapitels Stuttgart gelegene Pfarreien, Kirchen und Klöster*, in: Diözesan-Archiv, 3. Jg., Nr. 5, 1886, S. 34 (keine Erwähnung Hubers). – BRINZINGER 1888, S. 57 f. – PFEIFFER 1903, S. 57. – SCHAHN 1983, S. 54 (um 1770), 365 (1778). – SPRANDEL 1985, S. 66 f., 109 f. (Nr. 14, 15). – NESTLER 1994, S. 131

(1775 Dessingen, Franziskanerkirche, drei Altarblätter). – MÖHRING 2002, S. 7, 10, 13 f., Abb. S. 5, 8, 9.



G34 HL. ANTONIUS VON PADUA, STUTTGART-HOFEN, KATH. WALLFAHRTSKIRCHE ST. BARBARA, HOCHALTAR

G35 Maria Immaculata

Öl/Lwd., 236 x 128 cm

Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, linker Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Die Autorschaft Hubers für die drei Altarblätter ist durch die Öffinger Chronik des Franziskanerhospitiums gesichert (vgl. MÖHRING 2002, S. 13). Nachdem im Oktober 1778 in der Franziskanerkirche in Öffingen ein neuer Hochaltar aufgestellt worden war, folgten im März 1780 die zwei Seitenaltäre, auf der Epistelseite der Franziskus- und auf der Evangelienseite der Marienaltar (vgl. BRINZINGER 1888, S. 57). Dagegen folgt Sprandel bei der Datierung 1775 dem Nachruf (vgl. HUBER 1817, S. 366. – SPRANDEL 1985, S. 109).

PROVENIENZ: siehe G34

RESTAURIERUNG: 1972/73; 1997 durch Herbert Eninger, Oberwaldhausen

In der Bildmitte steht vor einem Wolkengrund die Jungfrau Maria auf der Weltkugel, ihren rechten Fuß auf der Mondsichel und der Schlange mit dem Apfel der Sünde im Gebiss. Das nach links oben gewandte Haupt ist von sieben Sternen umgeben. In der Rechten der über der Brust gekreuzten Hände hält Maria die Lilie, das Sinnbild jungfräulicher Reinheit. Zu ihren Füßen sind zwei Putten, seitlich um ihr Haupt zwischen den Wolken geflügelte Engelsköpfchen gruppiert.

In der Michaelskirche in Osterbuch zierte den freskierten, linken Seitenaltar ebenfalls eine Darstellung der Maria Immaculata (F IV). Im Vergleich zu dieser schlanken, zierlichen Madonna hat die Hofener an Volumen zugenommen, die Mittelfalte ist stärker betont sowie die bewegtere Umrissbildung ist in einen geschlossenen Umriss gefügt (vgl. SPRANDEL 1985, S. 69 ff.). Neben der Erweiterung durch die Putten an der Weltkugel bleibt auch der rote Farbakzent am Mariengewand unberücksichtigt.

IKONOGRAPHIE: Aus der Identifizierung der Gestalt der Maria mit dem apokalyptischen Weib, das der Schlange den Kopf zertritt (1 Mose 3,15) entstand im 17. Jahrhundert der eigentliche Bildtyp, die sog. Maria Immaculata, die zum wichtigsten Marienbild des Barocks und des Rokoko wurde.

LITERATUR: siehe G34



G35 MARIA IMMACULATA, STUTTGART-HOFEN, KATH. WALLFAHRTSKIRCHE ST. BARBARA, LINKER SEITENALTAR

G36 Hl. Franz von Assisi

Öl/Lwd., 236 x 128 cm

Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, rechter Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Die Autorschaft Hubers für die drei Altarblätter ist durch die Öffinger Chronik des Franziskanerhospitiums gesichert (vgl. MÖHRING 2002, S. 13). Nachdem im Oktober 1778 in der Franziskanerkirche in Öffingen ein neuer Hochaltar aufgestellt worden war, folgten im März 1780 die zwei Seitenaltäre, auf der Epistelseite der Franziskus- und auf der Evangelienseite der Marienaltar (vgl. BRINZINGER 1888, S. 57). Dagegen folgt Sprandel bei der Datierung 1775 dem Nachruf (vgl. HUBER 1817, S. 366. – SPRANDEL 1985, S. 109).

PROVENIENZ: siehe G34

RESTAURIERUNGEN: 1972; 1997 durch Herbert Eninger, Oberwaldhausen

Der hl. Franz von Assisi (1182–1226), Ordensgründer der Franziskaner, in Betrachtung eines Kreuzes. – Der Heilige kniet auf einem Steinblock in seiner Zelle, die durch ein Öllämpchen auf einem Felsvorsprung am linken Bildrand schwach erhellt wird. Franz von Assisi trägt das Ordensgewand der Franziskaner, eine braune, strickgegürtete Kutte. Er ist in die Betrachtung des Kruzifixes in seinen Händen versunken. Neben dem Heiligen befinden sich noch zwei Putten in der Zelle: Zur Rechten des Heiligen ist ein Putto herantreten, welcher ihn mit dem linken Händchen am Arm packt, während er mit dem Rechten das Kreuz stützt. Der zweite Putto ist am rechten Bildrand platziert. Zu Füßen des Heiligen liegen in der linken Bildecke ein Buch und ein Totenkopf, Symbole für gläubige Versenkung und Vergänglichkeit, am Boden.

Vermutlich existierte zu diesem Altarblatt, ebenso wie für das Hochaltarblatt, ursprünglich eine Ölskizze. In der Gemäldesammlung des Stadtgerichtsassessors J. J. v. Huber befand sich „Der heilige Franziskus in der Betrachtung. Klein, auf Leinwand.“ (GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 33, Nr. 132). Der Verbleib dieses Gemäldes ist jedoch unbekannt (ÖSv-G36).

LITERATUR: siehe G34



G36 Hl. Franz von Assisi, Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, rechter Seitenaltar

G37–G40 Allegorien der Vier Jahreszeiten

Öl/Lwd., 143 x 109 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11917–11920

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Allegorie des Frühlings unten in der Mitte bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber: P(inxit):*“. Datierung, um 1780

PROVENIENZ: Sammlung Alois Uhlik, München; 1960 erworben

ANMERKUNG: Vermutlich ehemalige Supraporten (vgl. DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 106).

G37 Frühling

Öl/Lwd., 144 x 108 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11918

Unten in der Mitte bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber: P(inxit):*“

Die römische Frühlingsgöttin Flora sitzt aufrecht in Profilansicht nach links gewandt, die Arme seitlich am Körper nach unten ausgestreckt. Die Szene bevölkern sechs Putten mit Blumengirlanden. Über Flora schweben drei Putten, hinter ihrem Rücken zwei weitere. Zu dem in der linken Bildecke rücklings liegenden, sechsten Putto schwingt von Floras rechtem Knie eine Girlande.

Die Haltung Floras ist im Hochaltarblatt zu Osterbuch in der Gestalt des hl. Michael (G11) vorgebildet, wenngleich der Erzengel frontal zum Betrachter gegeben ist. Auch der über der Göttin herabstürzende Putto ist in ähnlicher Weise bereits im Dreikönigsbild zu Violau (G2) sowie auch im Osterbucher Michaelsbild (G11) vorhanden (vgl. SPRANDEL 1985, S. 60 f.).

G38 Sommer

Öl/Lwd., 143 x 109 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11919

Die römische Göttin der Fruchtbarkeit, Ceres, sitzt in Profilansicht nach rechts gewandt, den rechten Arm nach unten gestreckt, die Linke auf dem Oberschenkel ruhend. Ihr Gewand ist über das rechte Knie gerafft und entblößt die rechte Brust. Zu ihren Füßen, am linken Bildrand, ist ein rückenansichtiger Putto mit Ährenbündel und Sichel gegeben. Links vor ihr schwebt ein Putto mit ährenbekränztem Strohhut und Ährenstengel, über ihrem Haupt fliegt ein weiteres Engelchen mit Füllhorn.

G39 Herbst

Öl/Lwd., 144 x 108 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11917

Der römische Gott des Weines, Bacchus, sitzt aufrecht nach links gerichtet. Den nackten Oberkörper dem Betrachter zugewandt, lehnt er mit dem Rücken an einem Weinfass. In seiner auf das Fass abgestützten Linken hält er ein gefülltes Weinglas, in welches der über ihm schwebende Putto eine Traube presst. Sein rechter Arm ruht auf einem Satyrknaben mit Thyrsosstab. Rechts im Vordergrund sind zwei weitere Satyrkinder am Weinfass zugange: Der linke öffnet den Spund, unter welchem der rechte, offenbar schon betrunkene, liegt, um vom Wein zu kosten. Ein Stillleben mit Weinflasche, Rebstockchen und Früchten beschließt die Szene links im Vordergrund.

G40 Winter

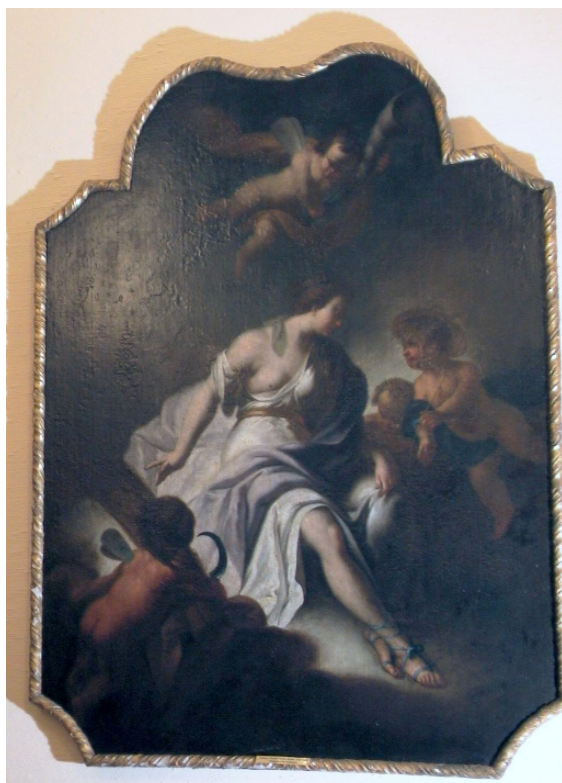
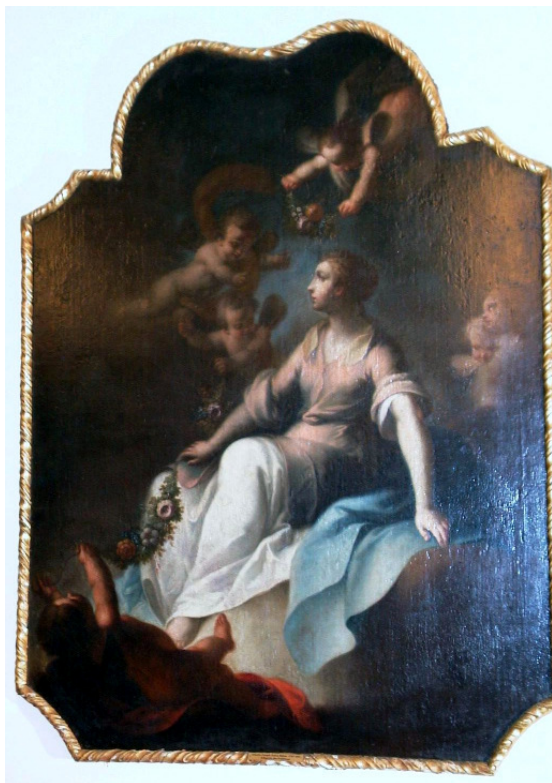
Öl/Lwd., 144 x 108 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11920

Der doppelgesichtige Janus, die Allegorie des Winters, sitzt aufrecht nach rechts gewandt. Janus erscheint als nackter, nur mit einem Lendentuch bekleideter Mann, dessen profilansichtiger Kopf ein jugendliches Gesicht nach rechts und ein altes bärtiges Gesicht nach links zeigt. Hinter seiner nach unten ausgestreckten Rechten ragt eine Sense, das Attribut des Zeitgottes Chronos, auf. Links im Vordergrund kauern zwei in Tücher gehüllte Putten, von denen der rechte seine Hände an einem brennenden Kohlebecken wärmt. Zur Linken von Janus schwebt eine Gruppe von drei Putten, ein weiterer über seinem Haupt.

Der herabstürzende Putto der rechten Dreiergruppe ist mit jenem des Aloisiusbildes zu Deubach (G6) verwandt (vgl. SPRANDEL 1985, S. 63).

LITERATUR: DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 106 f. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 133 f. – LIEB 1962, S. 18 (1785/90). – SPRANDEL 1985, S. 60–66, 109 (Nr. 13). – NESTLER 1994, S. 133. – SCHWEERS 2002, S. 875.



G37–G40

ALLEGORIEN DER VIER JAHRESZEITEN, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN,
INV. NR. 11917–11920

G41 Hl. Johannes Nepomuk

Öl/Lwd., 216 x 120 cm

Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, linker Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signiert „*J A H (ligiert) uber P(inxit)*.“ Datierung 1786 (SPRANDEL 1985) bzw. 1787 (HUBER 1817)

Der hl. Johannes von Nepomuk kniet nach rechts gewandt im Halbprofil auf der Stufe eines schräg im Raum stehenden Altars. Über einem Untergewand trägt er ein Rochett und eine Mozetta. Das Haupt des Heiligen umrahmen sieben Sterne, da ein Lichterglanz seinen Leichnam umstrahlt haben soll, als man ihn aus dem Wasser hob. Johannes Nepomuk, die Rechte auf der Brust, ist in den Anblick des Kruzifixes versunken. Der auf dem Treppenabsatz im Vordergrund sitzende Putto deutet mit dem Zeigefinger auf den Lippen auf die Verschwiegenheit des Heiligen in der Wahrung des Beichtgeheimnisses hin. Im Hintergrund ist eine konkav gewölbte Apsis einer Kapelle angedeutet. Nach links wird die Darstellung durch eine überschnitte Säule, um welche ein Vorhang gerafft ist, abgeschlossen.

Im Jahre 1786 freskierte Huber die neu erbaute Wallfahrtskirche (F XV).

IKONOGRAPHIE: Johannes von Nepomuk (um 1340–1393), Landespatron Böhmens und Märtyrer, wirkte als Kanoniker am St.-Veits-Dom in Prag. Der Erzbischof von Prag, Johann von Jenzenstein, berief ihn 1389 zum Generalvikar der Erzdiözese Prag. Wegen seiner konsequenten Wahrung kirchlicher Rechte (z. B. Beichtgeheimnis) wurde er von Herzog Wenzel inhaftiert, gefoltert und schließlich von der Brücke in die Moldau geworfen. 1721 Selig-, 1729 Heiligsprechung.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367 (1787). – SPRANDEL 1985, S. 77 f., 110 (Nr. 17; 1786). – BRENNINGER 1990, S. 16. – NESTLER 1994, S. 123 ff., 132 (1787).



G41 HL. JOHANNES NEPOMUK, DORFEN, KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA DORFEN, LINKER SEITENALTAR

G42 Hl. Nikolaus

Öl/Lwd., 216 x 120 cm (bzw. 230 x 136 cm)

Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, rechter Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1786 (SPRANDEL 1985) bzw. 1787 (HUBER 1817)

Der hl. Nikolaus kniet nach links gewandt im Halbprofil auf der Stufe eines schräg in den Raum gestellten Altares und hält in der Betrachtung des Kruzifixes beide Arme seitlich ausgebreitet. Auf dem Altar liegen sein Bischofsstab sowie die Mitra. Der Putto zu seinen Füßen hält eine Schale mit drei goldenen Kugeln in Händen. Diese drei Goldklumpen warf er drei Töchtern eines verarmten Edelmannes durch das Fenster zu, um sie durch eine Mitgift vor dem Verkauf in das Freudenhaus zu retten. Den Hintergrund bildet eine konkav gewölbte Altane, die ins Freie führt. Nach rechts wird die Darstellung durch eine Säule, um welche ein Vorhang gerafft ist, abgeschlossen.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Nikolaus war Bischof von Myra in Lykien. Er wurde um 270 in Lykien in Kleinasien geboren. Er soll als junger Mann durch die Predigt seines Onkels zum Priestertum berufen worden sein und wurde zum Bischof von Myra ernannt, wo er um 342 starb. Seine Reliquien wurden 1087 durch Kaufleute nach Bari gebracht (LABENZ, S. 26–34). Viele Legenden berichten von seiner Mildtätigkeit und seinen Rettungen, die ihn zu einem der populärsten Heiligen des Mittelalters machten. Nikolaus ist Patron Russlands und neben Maria der am meisten verehrte Heilige der Ostkirche. Im Westen ist der volkstümliche Heilige Patron vieler Berufstände, u. a. der Schiffer und Fischer, ferner ist er der Schutzheilige der Kinder, die er Maria empfiehlt.

LITERATUR: siehe G41



G42 HL. NIKOLAUS, DORFEN, KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA DORFEN, RECHTER SEITENALTAR

G43 Ecce Homo

Öl/Lwd., 134 x 97 cm

Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Kapitelsaal, Altar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1788

Hinter einer steinernen Fensteröffnung erscheinen drei Männerfiguren. Im Zentrum die Halbfigur Christi mit leicht nach rechts geneigtem Kopf, Dornenkrone und gefesselten Händen. Den nackten, gezeißelten Oberkörper Christi bedeckt an der linken Schulter ein Mantel, welchen der behelmte Soldat im Profil rechts mit der Linken festhält. Von links erscheint ein bärtiger Mann mit fellbesetztem Mantel und Hut. Dieser blickt aus dem Bild heraus und verweist mit beiden Händen auf Christus.

IKONOGRAPHIE: Der nach Johannes (19,5) von Pilatus zur Schau gestellte Christus (Ecce homo) dient, aus der szenischen Darstellung isoliert, hauptsächlich als Andachtsbild.

QUELLEN: HStA Stuttgart, Kloster Ochsenhausen B 481 L, 22+.

LITERATUR: PAULUS/ GRADMAN 1914, S. 200 (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 110 (Nr. 18). – HEROLD 1994, Abb. 262. – OCHSENHAUSEN 2000, S. 36 (keine Erwähnung Hubers).



G43 ECCE HOMO, OCHSENHAUSEN, EHEM. BENEDIKTINER-REICHABTEI, KAPITELSAAL, ALTAR

G44 Kreuzabnahme Christi

Öl/Lwd., 190 x 120 cm

Biberach/ Riß, kath. Stadtpfarrkirche St. Maria und Martin, Seitenaltar (Juliane- oder Kreuzaltar), rechts am Eingang der Marienkapelle

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1788

PROVENIENZ: Das Ölbild stammt vom einstigen Rollingaltar und wurde wohl anstelle eines anderen, nicht mehr vorhandenen in den Juliane- oder Kreuzaltar gerahmt. Diese Tatsache wird dadurch bestätigt, dass die oberen eingezogen Bildecken mit Holzquadern ausgefüllt wurden (vgl. SPRANDEL 1985, S. 79).

In der Bildmitte wird der in helles Licht getauchte Leichnam Christi von Johannes und Josef von Arimathia gestützt. Zwei weitere Männer auf Leitern, die am Kreuzstamm lehnen, halten das Leintuch, auf welchem Christus herabgelassen wurde. Das Haupt Christi ist nach links gesunken, seine Linke hängt über der rechten Schulter von Johannes, während seine Rechte auf dem Oberschenkel liegt. Rechts im Vordergrund sitzt Maria, versunken in stille Trauer mit gesenktem Haupt und geschlossenen Augen. Rechts von Maria kniet eine junge Frau, die sich ihr tröstend zuwendet, die andere umfasst von hinten ihre Schulter. Zu Füßen Christi kniet Maria Magdalena, die seinen linken Fuß küsst. Im Hintergrund erscheinen ein bärtiger Mann im Profil sowie eine Frau im Halbprofil. Am linken Bildrand erscheint die Profilfigur des Nikodemus in orientalischer Tracht mit Turban, zu seinen Füßen stehen die Salbgefäße.

Die Hauptgruppe (Johannes-Josef von Arimathia-Christus-Maria Magdalena) geht auf ein Deckengemälde gleichen Themas von Johann Georg Bergmüller in der kath. Heiligkreuzkirche Augsburg aus dem Jahre 1732 zurück. Bergmüllers Kreuzabnahme geht in den Grundzügen auf die Kreuzabnahme von Peter Paul Rubens im Dom zu Antwerpen (1612) zurück. Während Huber die Gestalt Christi fast wörtlich von Bergmüller übernommen hat, so erweiterte er die Hauptgruppe Bergmüllers durch zwei seitliche Nebengruppen (Maria und Nikodemus; vgl. SPRANDEL 1985, S. 80 f.)

Eine weitere Kreuzabnahme Christi von Johann Georg Bergmüller ist in dem südlichen Seitenaltargemälde (1729) der Wallfahrtskirche zu Violau überliefert, in welche Huber 1760 zwei Altargemälde (G2, G3) geliefert hat.

IKONOGRAPHIE: Die Darstellung der Kreuzabnahme beruht auf einer Beschreibung des apokryphen Petrus-evangeliums. – Joseph von Arimathia, ein heimlicher Anhänger Christi und vermöglicher Mann, bat Pilatus, den Leichnam Christi abnehmen zu dürfen, was ihm gestattet wurde. Ein weiterer heimlicher Gefolgsmann war Nikodemus, der Myrrhe und Aloe zum einbalsamieren des Körpers brachte. Sie nahmen den Leichnam Christi vom Kreuz und banden ihn nach jüdischer Sitte in ein Leintuch (Mt 27,57–59; Mc 15,42–47; Lc 23,50–55; Io 19,38–39; die Kreuzabnahme Christi selbst wird nur ganz knapp erwähnt).

LITERATUR: *Beschreibung des Oberamts Biberach*, Stuttgart/ Tübingen 1837, S. 66 f. (keine Erwähnung der Altäre bzw. Hubers). – PFEIFFER 1903, S. 57. – PAULUS/ GRADMANN 1914, S. 48 (112). – PFEIFFER 1914, S. 48. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 129. – PREISER 1928, S. 116. – ZENGERLE O. J., S. 53 mit Abb. S. 51. – GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1926, S. 339. – GRADMANN/ CHRIST/ KLAIBER 1955, S. 431. – SCH AHL 1961, S. 109. – LIEB 1962, S. 18. – GRADMANN 1970, S. 452. – BECK 1983, S. 25. – SPRANDEL 1985, S. 79 ff., 111 (Nr. 19). – OHNACKER 1986, S. 12.

– NESTLER 1994, S. 132. – KASPER 1995/96, S. 59. – DEHIO 1997, S. 83. – BECK 1998, S. 7, 16.



G44 KREUZABNAHME CHRISTI, BIBERACH/ RIB, KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. MARIA UND MARTIN, SEITENALTAR (JULIANE- ODER KREUZALTAR)

G45 Samson und Delila

Öl/Lwd., 99 x 143,8 cm
Privatbesitz

PROVENIENZ: 1960 in Wiesbadener Privatbesitz. – 1992 in Privatbesitz in Schlangenbad (bei Frankfurt/Main). – 1993 bei Dr. Arndt (Bamberg) und bei Christies London.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1788

AUSSTELLUNGEN: 1788 in Augsburg, neunte, öffentliche Ausstellung in der Stadtakademie

Die beiden Hauptfiguren sind einander gegenüber angeordnet. In der rechten Bildhälfte sitzt Delila im Halbprofil nach links gewandt auf einem gesockelten Lehnstuhl. Nach hinten zurückweichend ist sie auf ihre Linke gestützt und hält ihre Rechte abwehrend vor den Körper. Zu ihrer Rechten bietet ein Turbanträger der ängstlich blickenden Schutz. Samson steht zorn- und hasserfüllt kraftstrotzend vor ihrem Thron. Sein muskulöser Körper ist nur von einem Lendenschurz bedeckt. Zu seinen Füßen liegen die ihm abgeschnittenen Haare in Büscheln auf dem Boden. Vier Philister, die mit vereinten Kräften von allen Seiten auf ihn einwirken, versuchen den seiner Kräfte beraubten Samson zu fesseln, welcher zwischen beiden Händen die Fessel spannt. Im Hintergrund ist eine Vorhangdraperie gegeben. Nach rechts wird die Szene durch ein Konsoltischchen, auf welchem ein geöffnetes Schmuckkästchen mit Perlenkette liegt, sowie im Hintergrund durch ein Säulenpostament, über welches eine Draperie fällt, abgegrenzt.

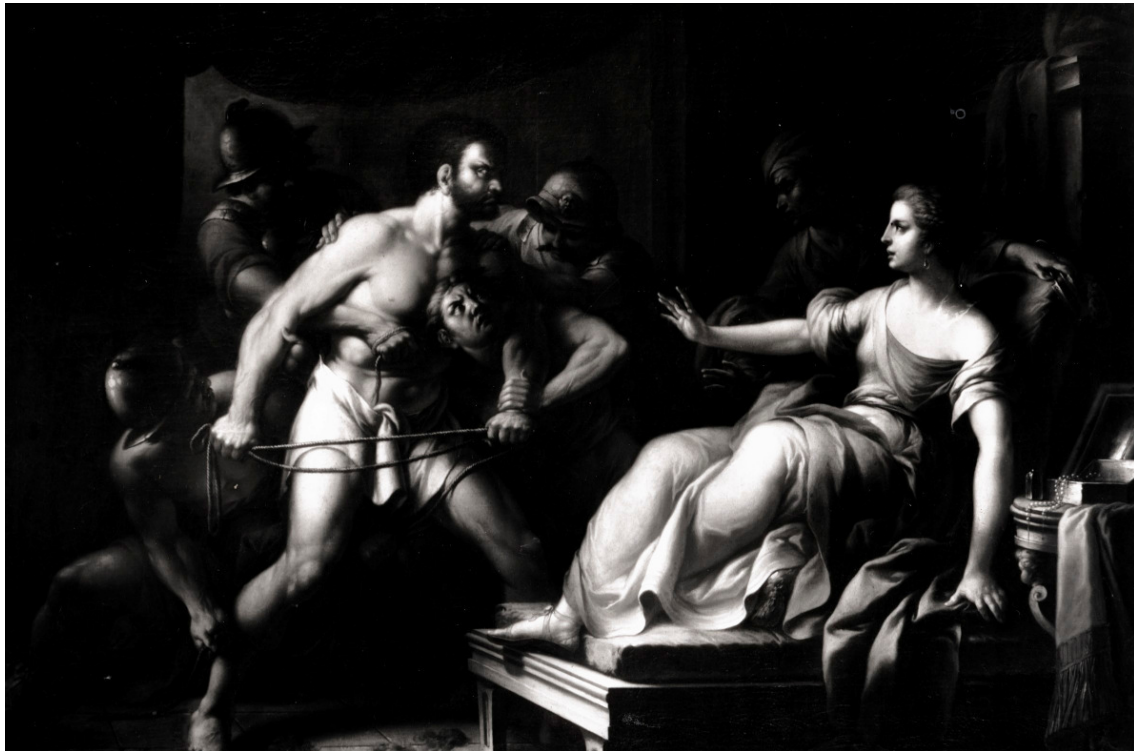
„In dem Gemälde Simson und Delila (...) athmet die weibliche Figur soviel Anmuth, daß es sich nicht genug beschreiben läßt. Ueberhaupt ist Huber einer der respektabelsten Künstler, die ich kenne, und seine Bescheidenheit eben so ruhmwürdig, als seine Kunst.“ (WAGENSEIL 1788, S. 399).

IKONOGRAPHIE: Gefangennahme des seiner Haare beraubten Helden durch die Philister und seine Blendung (Richter 16,19–21). – Simson (Samson) ist der bekannteste der Richter. Als die Philister die Israeliten bedrängten, verkündete ein Engel der alten, kinderlosen Frau des Manoch, sie werde einen Sohn bekommen. Der Junge sollte sich nie die Haare scheren, denn er sei ein Geweihter des Herrn, der Israel erlösen werde (Richter 13,1–7). Als Befreier seines Volkes ist Simson einer der wichtigsten Typen Christi des Alten Testaments. Seine Geburt zeichnete ihn als einen von Gott Ausgesonderten aus, wie Isaak und Joseph.

Simson verliebte sich in Delila. Die Philister versprachen ihr Geld, wenn sie herausbekomme, worin seine Stärke liege. Nachdem Delila ihm drei Mal eine Antwort entlockt und ihn den Philistern ausgeliefert hatte, er sich jedoch jedes Mal befreien konnte, da er gelogen hatte, klagte sie und forderte einen Liebesbeweis. So bedrängt, verriet er ihr schließlich, dass die Kraft von seinen ungeschnittenen Haaren komme. Nach dieser Offenbarung benachrichtigte Delila erneut die Philister und ließ sich bezahlen. Als Simson eingeschlafen war, schnitt ihm ein Diener das Haar, wodurch er seine Kraft verlor. Die Philister nahmen ihn gefangen und stachen ihm die Augen aus (Richter 16, 4–22).

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Neg. Nr. F I 4235

LITERATUR: *Neunte Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1788, S. 18. – STETTEN 1788, S. 214. – WAGENSEIL 1788, S. 399. – MEUSEL 1808, S. 423. – GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 8 (Nr. 15). – HUBER 1937 (Samson und Dalila). – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 118 (Nr. 50). – Christies London, 11. März 1993, Nr. 110, Seite 60. – BÉNÉZIT 1999, S. 225. – BÉNÉZIT 2006, S. 377.



G45 SAMSON UND DELILA, PRIVATBESITZ (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

G46 Samsons Rache

Öl/Lwd., 99 x 143,8 cm
Privatbesitz

PROVENIENZ: 1960 in Wiesbadener Privatbesitz. – 1992 in Privatbesitz in Schlangenbad (bei Frankfurt/Main). – 1993 bei Dr. Arndt (Bamberg) und bei Christies London.

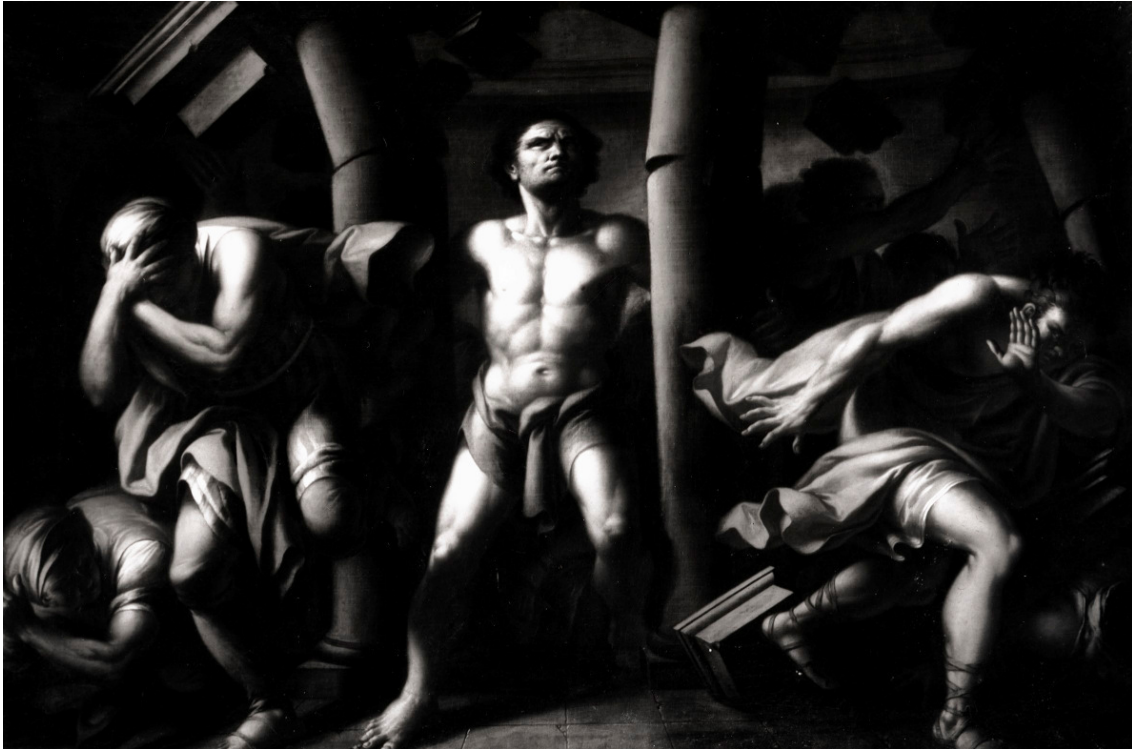
EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1788

Die Szene ist in einer Säulenhalle dargestellt. Das Bildzentrum beherrschend steht Samson frontal zwischen zwei Säulen, die er mit beiden Armen umfasst und einzureißen droht. Sein muskulöser Körper ist nur von einem Lendenschurz bedeckt, sein Gesicht von der Kraftanstrengung gezeichnet. Die gesamte Halle ist im Begriffe einzustürzen, erste Steinblöcke stürzen über die Philister herein und drohen diese zu erschlagen. Nach beiden Seiten eilt je ein Philister, gebeugt und die Hände schützend vor den Kopf, davon. Am linken Bildrand liegt ein zu Boden gestürzter Mann. Weitere aus dem Saal fliehende Figuren sind im Hintergrund zu erkennen.

IKONOGRAPHIE: Nach seiner Blendung musste Simson unter dem Spott der Philister das Wasserrad der Mühle im Gefängnis von Gaza drehen. Seine Kraft kehrte jedoch mit dem Wachsen der Haare zurück. Bei einem Opferfest der Philister wurde er als Sänger in den Palast geholt. Er umfasste die Säulen, zerbrach sie und brachte den Palast zum Einstürzen, wobei er selbst den Tod fand (Richter 16,25–30).

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 41 (Nr. 177). – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 71). – Christies London, 11. März 1993, Nr. 110, Seite 60. – BÉNÉZIT 1999, S. 225. – BÉNÉZIT 2006, S. 377.



G46 SAMSONS RACHE, PRIVATBESITZ (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

G47 Allegorie des Herbstes

Öl/Lwd., 55,5 x 145 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 7707

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1780–90

PROVENIENZ: Aus dem Hause Heilig-Kreuzstraße 16 (F 376/II) in Augsburg. – Seit 1936 Leihgabe von Richard Huber, Augsburg. – 1949 durch die Stadt erworben.

RESTAURIERUNG: 1936 durch Eugen Heim, Peterhof

Bei dem querrechteckigen Gemälde handelt es sich um eine Grisaillemalerei in Nachahmung eines Marmor- oder Alabasterreliefs. Auf einem Wolkenbausch tummeln sich fünf nackte Putten mit Früchtekorb, Äpfeln und Trinkbechern. Durch diese Attribute ist es als Allegorie des Herbstes einer Jahreszeiterie, vermutlich ehemalige Supraporten, zu bestimmen.

LITERATUR: LIEB 1947, S. 51 (Nr. 243). – LIEB 1950, S. 198. – *Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen*, in: Amtsblatt der Stadt Augsburg, Nr. 37, vom 14.9.1951, S. 171 f. – LIEB 1953, S. 42. – LIEB 1962, S. 18. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1970, S. 107. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 134. – SPRANDEL 1985, S. 113 (Nr. 30). – NESTLER 1994, S. 133. – SCHWEERS 2002, S. 875.



G47 ALLEGORIE DES HERBSTES, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 7707

G48 Das Letzte Abendmahl

Öl/Lwd., 210 x 150 cm

Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Nach Zoepfl signiert: „J A H (*ligiert*) *uber*“ (ZOEPL 1934–39, S. 59, 561), untere Partie beschädigt. Datierung um 1794

Christus bricht das Brot im Kreis seiner Jünger (Mt 26,20–29; Mc 14,17–25; Lc 22,14–23; Io 13,21–30). – Das Letzte Abendmahl ist in einer toskanischen Säulenhalle dargestellt. An einer bildparallelen, um drei Stufen erhöhten Tafel sitzen die Apostel mit Christus in ihrer Mitte. Christus, mit dem Brot in der linken Hand und segnend erhobener Rechten, blickt nach oben. An seiner rechten Schulter ruht der Lieblingsjünger Johannes und ihm zur Linken neigt der hl. Petrus demutsvoll das Haupt. Die Apostel lauschen andächtig den Worten Christi. Vor dem Tisch sitzen, symmetrisch einander gegenüber, zwei Apostel. Der am rechten Ende sitzende Judas hat sich mit finsterner Miene von der Runde abgewandt und hält den Geldbeutel in der Linken. Von rechts serviert ein Diener auf einem großen Teller das Paschalamm. Von der Decke hängt eine Sternenampel herab. Den oberen Abschluss bildet ein Vorhang, den zwei Engel in der Mitte rafften.

Mit dem Pfaffenhausener Hochaltarblatt des Letzten Abendmahls (G29) bestehen keinerlei Gemeinsamkeiten. Dagegen erinnert diese Komposition an das Deckenfresko in Trugenhofen (F X, A). Die Gruppierung der Apostel, die Hauptgruppe um Christus mit Johannes und Petrus, die Judasgestalt, die Dienerfiguren im Hintergrund sowie die Sternenampel u. a. verweisen direkt darauf. Vereinzelte Motive (z. B. die Liegebank) sind von dem Kupferstich des Gastmahls bei Simeon aus dem *Symbolum Apostolicum* von Johann Georg Bergmüller angeregt (siehe hierzu die Ausführungen bei Trugenhofen).

Im Jahre 1794 entstanden die Deckenfresken Hubers in der Haselbacher Pfarrkirche (F XXII).

LITERATUR: DEHIO 1908, S. 174. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – ZOEPL 1934–39, S. 59, 561. – HÄMMERLE 1925, S. 129 (Haselbuch). – LIEB 1962, S. 18. – HABEL 1971, S. 130, 132. – SPRANDEL 1985, S. 87 ff., 111 (Nr. 20). – SCHNEIDER 1988, S. 132. – DEHIO 1989, S. 419 (1794). – NESTLER 1994, S. 132.



G48 DAS LETZTE ABENDMAHL, HASELBACH, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN, HOCHALTAR

G49 Die Vierzehn Nothelfer

Öl/Lwd., 210 x 160 cm

Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1798. In den Heiligenrechnungen ist vermerkt, dass der damalige Pfarrer am 7. Juli 1799 20 Gulden für das neue Altarblatt stiftete (vgl. ABA, Pf 98).

RESTAURIERUNGEN: 1856 durch Johan Laufenberger, Schwabmünchen; 1871 durch Joseph Kober, Göggingen; 1906 durch Franz Xaver Zimmermann; 1992 in der Werkstatt Binapfl

Unter der thronenden Mutter Gottes mit Jesuskind haben sich die Vierzehn Nothelfer im Wolkenhimmel versammelt. Die Mitte nimmt dominierend der Kirchenpatron St. Vitus, der in der Rechten einen Palmzweig hält, ein. Hinter ihm ragt der Kessel seines Martyriums hervor. Seitlich der zentralen Mittelachse – markiert durch die Muttergottes und den Kirchenpatron – sind die Nothelfer, größtenteils in Profilansicht, symmetrisch angeordnet. In der linken oberen Bildecke bilden Katharina (Folterrad), Margarethe (Drache, Kreuz) und Pantaleon (Salbgefäß) eine Dreiergruppe. Gegenüber sind Barbara (Hostienkelch, Turm), Blasius (brennende Kerze) und Dionysius (Bischof mit Kopf in Händen) zu einer Gruppe vereinigt. Christopherus mit der Weltkugel, zur Linken des hl. Vitus, vermittelt nach unten rechts. Dort sind Georg (Ritter mit Drache), Aegidius (Hirschkuh) und Erasmus (Seilwinde) gruppiert. Diesen gegenüber sind Achatius (Kreuz, Dornenkrone), Eustachius (Hirsch mit Kruzifix im Geweih) und Cyriakus (Almosen) platziert.

Die Georg-Christophorus-Gruppe in der rechten Bildecke erscheint in ähnlicher Weise, jedoch in der gegenüberliegenden Bildhälfte, im Hochaltarbild gleichen Themas von Matthäus Günther in der Vituskirche zu Drusheim. Vermutlich haben sich beide Künstler derselben Stichvorlage bedient (vgl. SPRANDEL 1985, S. 93 f.). Georg Paula führte den Nachweis, dass die Komposition auf ein Altarbild Johann Heinrich Schönfelds von 1666/68 in München, Hl. Geist, zurückgeht (vgl. AUSST. KAT. GÜNTHER 1988, S. 273).

IKONOGRAPHIE: Eine Verehrung der Vierzehn Nothelfer ist bereits für das 9. Jahrhundert bezeugt, doch legte man ihre Attribute und ihre Reihenfolge erst während des Mittelalters fest. Blasius, Erasmus und Dionysius werden gegen Halsleiden, Leib- und Kopfschmerzen angerufen, Georg gegen Tierseuchen, Pantaleon gilt als Patron der Ärzte und Apotheker, Eustachius als Helfer in schwierigen Lebenslagen. Ägidius steht für eine gute Beichte, Cyriakus für eine gute Todesstunde. Christopherus soll gegen unvorbereiteten Tod helfen, Achatius gegen Zweifel und Todesängste. Barbara ist die Patronin der Sterbenden, Katharina die der Zungenleidenden, Margarethe hilft den Gebärenden und schließlich Vitus den Epileptikern.

QUELLEN: ABA, Pfarrarchiv Oberottmarshausen (Pf 98), Karton 6.

LITERATUR: SCHRÖDER 1912–32, S. 478. – OTTEN/ NEU 1967, S. 105. – SPRANDEL 1985, S. 93 f., 111 (Nr. 21). – DEHIO 1989, S. 812. – LIEB 1992, S. 10–13 mit Abb. – PAULA 1997, S. 262.



G49 DIE VIERZEHN NOTHELFER, OBEROTTMARSHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. VITUS, HOCHALTAR

G50 Heiligste Dreifaltigkeit

Öl/Lwd., 45 x 70 cm

Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus, Hochaltar, Auszug

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1798

RESTAURIERUNG: 1856 durch Johan Laufenberger, Schwabmünchen

Darstellung der auf Wolken thronenden Heiligsten Dreifaltigkeit. Im Wolkenhimmel sitzt Christus über der Weltkugel zur Rechten Gottvaters, von Engeln und Putten begleitet. Vater und Sohn sind eng zusammengerückt und haben die Köpfe einander zugeneigt. Gottvater hält in seiner den Sohn umklammernden rechten Hand das Zepter. Christus, an Händen, Beinen und Oberkörper die Wundmale tragend, umarmt ebenfalls mit seiner Rechten den Vater. Über ihren Häuptern schwebt die Heiliggeisttaube, hinterfangen von einem Dreieck. Hinter Christus ragt das Kreuz, gestützt von einem Putto, empor.

Die Komposition des querovalen Auszugsbildes geht auf das sechste Blatt der Radierfolge des *Symbolum Apostolicum* (1730) von Johann Georg Bergmüller zurück. Die über dem Berg Tabor mit den Fußspuren Christi auf Wolken thronende Trinität bildet die Illustration des sechsten Glaubensartikels („Ascendit ad Coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis“). Auf diese Vorlage hatte Huber bereits 1791 für das Chorfresko in Täferingen (F XVIII, B) zurückgegriffen.

1798 schuf Huber auch die Deckenbilder in der Oberottmarshausener Pfarrkirche (F XXIV).

LITERATUR: OTTEN/ NEU 1967, S. 105. – SPRANDEL 1985, S. 94, 111 (Nr. 22). – DEHIO 1989, S. 812. – PAULA 1997, S. 262.



G50 HEILIGSTE DREIFALTIGKEIT, OBEROTTMARSHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. VITUS, HOCHALTAR, AUSZUG

G51–G65 Fünfzehn Kreuzwegstationen

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius, nördl. und südl. Langhauswände

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Die erste Station ist bezeichnet: „*J A H (ligiert) uber 1806.*“. Hierfür erhielt Huber 104 Gulden und 30 Kreuzer (vgl. die im Pfarrarchiv Bergheim aufbewahrte Quittung).

RESTAURIERUNGEN: 1860 wurden die Ölbilder überfirnißt; 1883 Restaurierung durch Kunstmaler Andreas Merkle und Maler Hohenrainer in Augsburg (einige Stationen waren schadhaft und zu dunkel, teilweise wurden diese mit neuer Leinwand besetzt und die Farben aufgefrischt, siehe Vermerk auf der Rückseite der im Pfarrarchiv Bergheim aufbewahrten Quittung von Huber); 1989

G51 Verurteilung Christi (1. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Bezeichnet, „*J A H (ligiert) uber 1806.*“

Christus wird von zwei Soldaten die Treppe nach links weggeführt. Er ist barfuß und trägt die Dornenkrone auf dem Haupt. Die Arme sind ihm auf den Rücken gebunden. Links steht erhöht Pilatus, umgeben von Soldaten. Im Vordergrund links eine soldatische Rückenfigur, im Hintergrund eine Palastarchitektur.

G52 Christus wird das Kreuz auferlegt (2. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Vor dem Stadttor wird Christus von einem Soldaten und einem Schergen ein großes Holzkreuz aufgebürdet. Am linken Bildrand ist ein Soldat profilansichtig, im Hintergrund eine Soldatengruppe mit Leiter gegeben.

G53 Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz (3. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus ist unter dem Kreuz auf die Knie gesunken und blickt über seine rechte Schulter ängstlich zu einem Soldaten auf. Dieser hält mit der Linken die Fessel, welche Christus um den Leib geschlungen ist, und holt mit einer Keule in der Rechten zum Schlag gegen den Gestürzten aus. Von Hinten stürzen zwei weitere Schergen auf Christus ein.

G54 Christus begegnet seiner Mutter (4. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus steht mit gesenktem Haupt nach rechts gewendet unter dem Kreuz auf seiner rechten Schulter. Er spricht mit Maria und Johannes, die von rechts an ihn herangetreten sind. Maria trocknet mit einem weißen Tuch ihre Tränen. Auf der linken Seite stehen ein Soldat, der Christus am Strick führt sowie ein Scherge, der Christus von hinten umfasst. Zwischen Mutter und Sohn erscheint ein Soldat im Hintergrund. In Verlängerung des Querbalkens erscheint eine Palme, als Zeichen des Sieges über den Tod.

G55 Simon von Cyrene hilft Christus das Kreuz tragen (5. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus schreitet mit dem Kreuz auf der Schulter nach links und stützt sich mit der Linken auf den Oberschenkel. Simon von Cyrene stützt mit beiden Händen den Längsbalken des Kreuzes, das Christus niederzudrücken droht. Ein Soldat am linken Bildrand führt den Gefesselten am Strick, während von rechts ein Lanzenträger ins Bild tritt.

G56 Veronika reicht Christus das Schweiß Tuch (6. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus unter dem Kreuz wendet sich der links niedergesunkenen Veronika zu, die ihm ein Schweiß Tuch reicht. Von hinten stürzt ein Soldat auf ihn ein.

G57 Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz (7. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus ist unter dem Kreuz zusammengebrochen und auf die Knie gesunken. Mit beiden Armen umklammert er den unteren Kreuzquerbalken, von hinten ist ein Soldat zur Hilfe geeilt. Am linken Bildrand, welchen eine Palme überragt, steht ein Kriegsknecht im Rückenprofil. Zwei weitere Soldaten entfernen sich im Hintergrund.

G58 Christus begegnet den weinenden Frauen und Kindern (8. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus mit dem Kreuz auf den Schultern geht nach links und blickt zurück auf eine am Rand kniende, weinende Frau mit Kind. Mit dem Redegestus der linken Hand unterstreicht er seine Rede. Hinter dem Kreuz steht ein Soldat, der den gefesselten Christus am Gürtelstrick führt. Den linken Bildrand beschließt eine weinende, weibliche Profilfigur, die ein Tuch an die Augen hält, zu ihren Füßen ein kleiner Junge. Im Hintergrund ein weiterer Soldat und Architekturkulisse.

G59 Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz (9. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus ist erschöpft auf die Knie gesunken und droht von der Last des Kreuzes erdrückt zu werden. Ein Soldat und zwei Schergen versuchen ihn von dieser Last zu befreien, indem sie das Kreuz stützen. Den rechten Bildrand überragt eine Palme.

G60 Entkleidung Christi (10. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus steht mit gesenktem Haupt nach rechts gewandt. Ein von rechts herangetretener Soldat und ein Scherge streifen ihm das Gewand von den Armen. Am rechten Bildrand ist das Holzkreuz gegeben, während auf der linken Seite eine soldatische Rückenfigur die Szene beschließt.

G61 Christus wird an das Kreuz genagelt (11. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Christus liegt mit ausgebreiteten Armen auf dem diagonal am Boden liegenden Kreuz. Während seine linke Hand bereits festgenagelt ist, schlagen Schergen in seine Rechte und die Füße Nägel. Im Vordergrund rechts lagert ein Soldat in Profilansicht.

G62 Kreuzigung Christi (12. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Der gekreuzigte Christus hängt mit ausgespannten Armen und angezogenen Beinen frontal am Kreuz. Etwas weiter zurück, durch eine Bodenerhebung halb verdeckt, stehen Maria und Johannes seitlich am Kreuz und haben ihre Blicke auf den Gekreuzigten gerichtet. Im Hintergrund ragen jeweils seitlich die schräg in die Tiefe gestellten Kreuze der Schächer auf.

G63 Beweinung Christi unter dem Kreuz (13. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Unter dem Kreuz liegt der Leichnam Christi im Schoße Mariens. Der Kopf ist zur linken Schulter gesunken. Die Muttergottes, die Christus an der Rechten und am Oberkörper hält, blickt schmerzvoll nach oben. Ein Schwert durchdringt ihre Brust. Hinter der Figurengruppe ragt das Kreuz auf. Links im Vordergrund liegen Salbgefäß, Schwamm und Tuch sowie das Blatt mit dem Sigel „INRI“.

G64 Christus im Grabe (14. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Der Leichnam Christi liegt in einer Höhle. Der schlaffe Oberkörper ist halb aufgerichtet und das Haupt auf die linke Schulter gesunken. In die Grabeshöhle fällt durch einen Felsbogen im Hintergrund das Licht.

G65 Die hl. Helena mit dem Kreuz Christi (15. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 90 x 65 cm

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Die hl. Helena steht rechts vom Kreuz, welches sie mit dem rechten Arm umfängt. In ihrer gesenkten Linken hält sie die Nägel und blickt zum Himmel. Durch ihre reiche Tracht und die Krone ist sie als Kaiserin gekennzeichnet. Das große Kreuz wird vom oberen Bildrand überschritten.

Die von Gottfried Bernhard Göz 1752 entstandenen Zeichnungen der fünfzehn Kreuzwegstationen (ISPHORDING 1982, Katalog-Nr. A III a 63–77) dienten als spiegelbildliche Vorlagen für die Stichfolge *Via Crucis* in fünfzehn Blättern, die um 1752 herausgegeben wurde. Diese durch Stiche verbreiteten Kreuzwegstationen haben mehrfach anderen Künstlern als Vorbilder gedient, so Johann Baptist Enderle in Herbertshofen, Söflingen und Wettenhausen oder Joseph Leitkrath für den Kreuzweg in Oberndorf. Göz selbst diente sie als Vorlage für den in Öl gemalten Kreuzweg in Oberschönenfeld (vgl. ISPHORDING 1982, S. 160). Auch Huber bediente sich dieser Stiche als Vorlagen, insbesondere bei den letzten fünf Stationen sind eindeutige Motivübernahmen nachzuweisen. Unabhängig davon sind bei der ersten, fünften, sechsten und neunten Station eindeutige Anlehnungen an den Kreuzweg der Pfarrkirche

St. Martin in Erbach (1755) von Johann Georg Bergmüller zu konstatieren. Den Erbacher Kreuzweg hatte Bergmüller in einer Serie von vierzehn Entwürfen (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30351 Z – 30364 Z, siehe AUSST. KAT. BERGMÜLLER 2004, S. 130 ff. mit Abb.) vorbereitet.

Bereits im Jahre 1772 hatte Huber für die kath. Friedhofskirche St. Michael in Augsburg einen Kreuzweg geschaffen (G14–G28). Daneben ist auch noch jener in der Stephanuskirche in Pfaffenhausen (Gz9–Gz21) zu erwähnen.

Die Bergheimer Pfarrkirche hatte Huber 1790/91 freskiert (F XVII).

IKONOGRAPHIE: Die Kreuzwegstationen behandeln die Ereignisse zwischen dem Palast des Pilatus und dem Hügel Golgatha. Zu den bei Lc 23,25–31 erzählten Gegebenheiten treten legendäre Züge wie die drei Fälle unter dem Kreuz, die Begegnungen mit Maria und der hl. Veronika, die Entkleidung sowie die Kreuzannagelung, Beweinung und Grablegung hinzu (Siehe HARTIG, M.: *Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungsstück*, in: *Die Christliche Kunst*, 32 Jg., 1935/36, S. 161 ff.). Im 18. Jahrhundert wird häufiger die Darstellung der hl. Helena hinzugefügt. Diese wird in dem Buch *„Andächtige Besuchung des schmerzhaften Creutzwegs in 15. Stationen abgetheilet“* (1770 in St. Blasien erschienen) folgendermaßen begründet: „Diese fünfzehende Station stellet uns vor den Triumph, Ehr und Glori des heiligen Creutzes, an welchem Jesus Christus gestorben, und dem ganzen menschlichen Geschlecht das Heil erworben hat.“ (zitiert nach ISPHORDING 1982, S. 165).

QUELLEN: Bergheim, Pfarrarchiv (Angebot vom 25. Juli 1805, Quittung vom 18. Februar 1806 sowie das Ersuch um Begleichung der Rechnung vom 27. März 1806).

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 57. – SCHEIDLER 1980, S. 100. – SPRANDEL 1985, S. 102 f., 111 (Nr. 23). – DEHIO 1989, S. 178. – KUHN 1990, S. 52 mit Abb. der 15. Kreuzwegstation. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 216. – NESTLER 1994, S. 133.



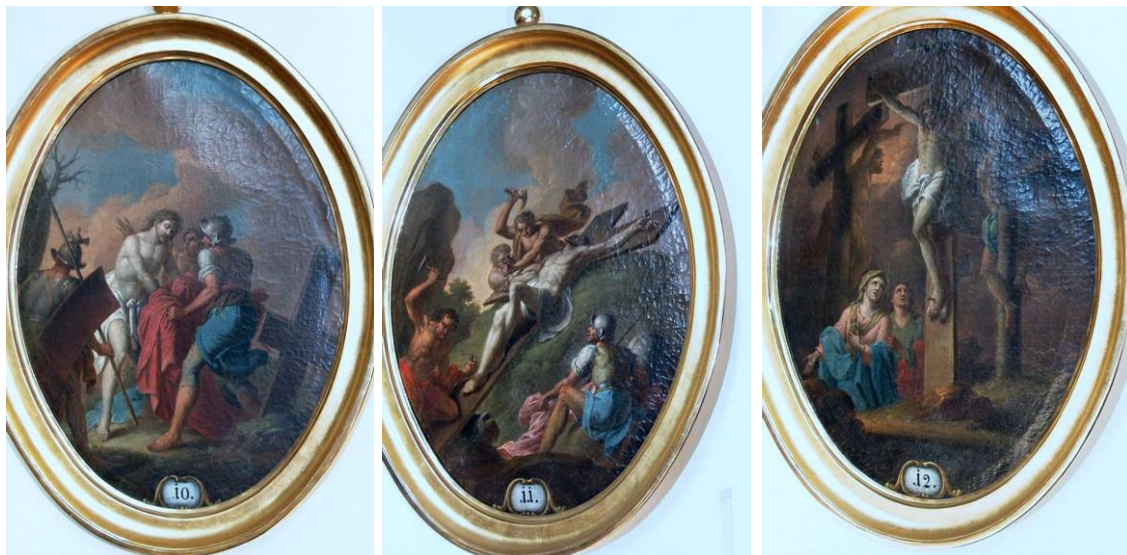
G51–G53 1.–3. KREUZWEGSTATION, BERGHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. REMIGIUS



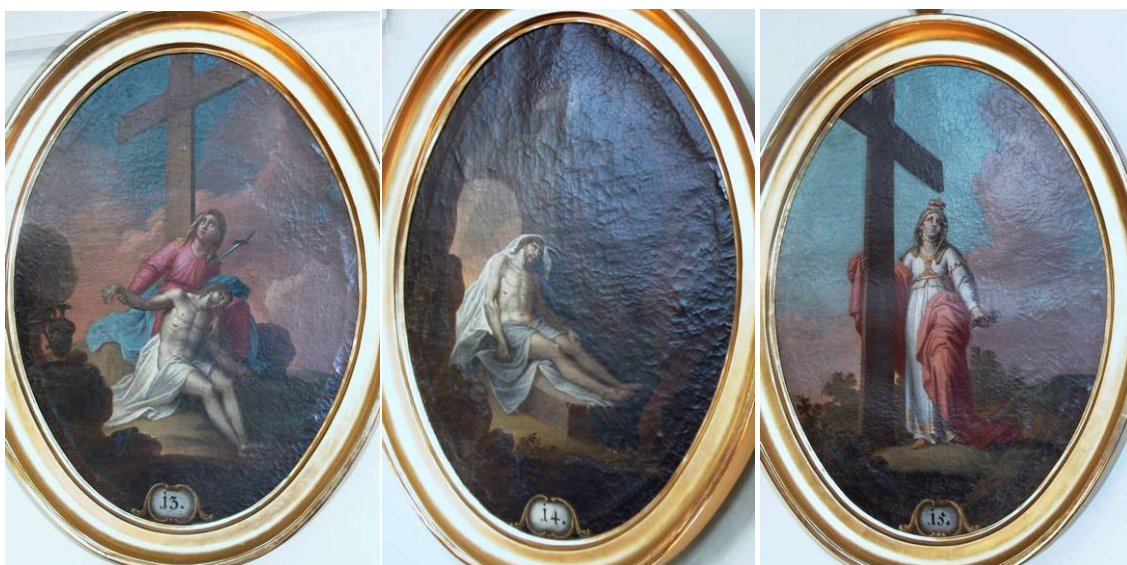
G54–G56 4.–6. KREUZWEGSTATION, BERGHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. REMIGIUS



G57–G59 7.–9. KREUZWEGSTATION, BERGHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. REMIGIUS



G60–G62 10.–12. KREUZWEGSTATION, BERGHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. REMIGIUS



G63–G65 13.–15. KREUZWEGSTATION, BERGHEIM, KATH. PFARRKIRCHE ST. REMIGIUS

3.1.2 Gesicherte Werke auf Kupfer

GK-F VIII Martyrium des hl. Cyriakus

Öl/Kupfer, 44 x 30 cm

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1964/1

Nach dem Langhausfresko der kath. Stadtpfarrkirche St. Cyriakus in Wiesensteig (F VIII, A)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signatur links unten: „*J A H (ligiert) uber P(inxit)*“. Datierung, nach 1775/77.

Nach der Legendenerzählung ließ Kaiser Maximianus nach verweigertem Götzenopfer Cyriakus ergreifen und ihn mit Ketten gefesselt nackt vor seinem Wagen herführen. Der Heilige erscheint in der rechten Bildhälfte: die Arme auf den Rücken gefesselt, mit einem Lententuch spärlich bekleidet, schreitet er gebeugt nach rechts. Auf der linken Bildseite erscheint vor einem triumphbogenähnlichen Architekturprospekt das kaiserliche Gespann. Kaiser Maximianus sitzt in kaiserlichem Ornat mit Lorbeerkranz und Zepter in einer von prächtig geschmückten Schimmeln gezogenen Kutsche, begleitet von berittenen Soldaten mit Standarten und Fahnen sowie Posaunenbläsern. Den Wegesrand säumen zahlreiche Zuschauer im Vorder- und Hintergrund. Am rechten Bildrand erhebt sich ein Postament mit Neptunfigur, dahinter erstreckt sich eine konvex einschwingende Balustradenmauer zur Bildmitte. Über dem kaiserlichen Zug schwebt vor einer glorienartigen Himmelsöffnung im Bildzentrum ein Engel, der Märtyrerkrone und Palmzweig für den Heiligen bringt. Den oberen Abschluss bildet ein Engelpaar auf Wolken.

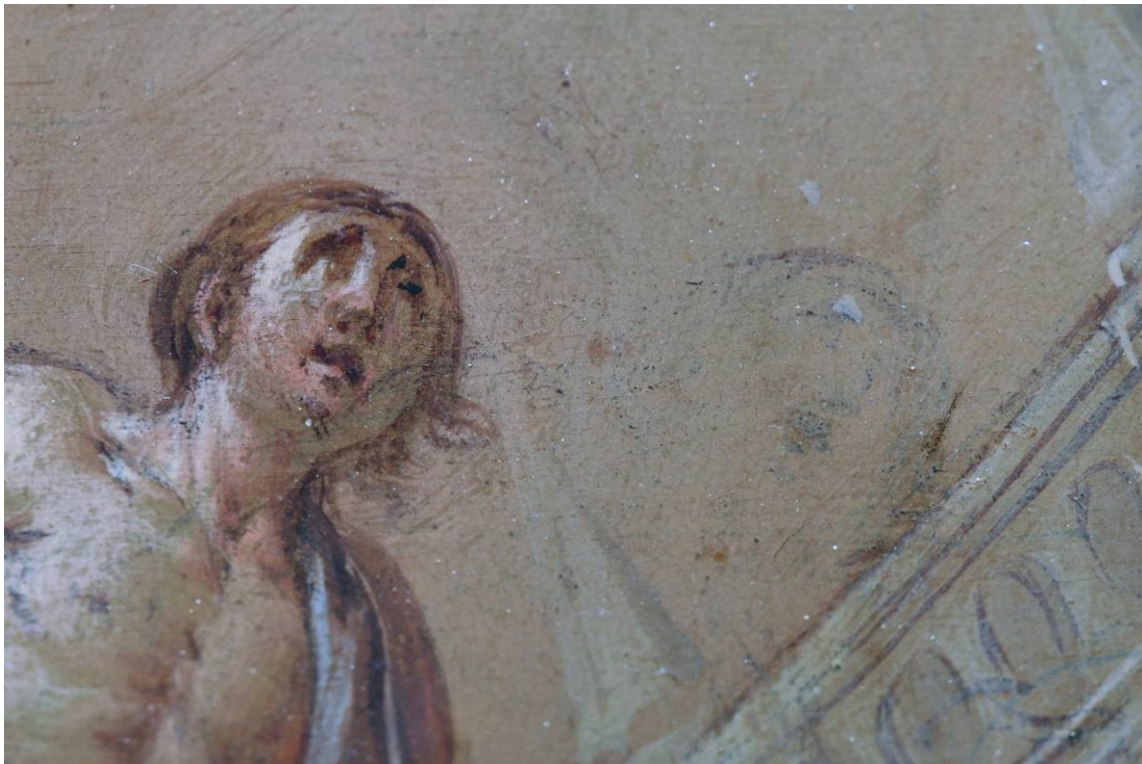
Die Stuttgarter Kupfertafel besticht durch ihre detaillierte, exakte Ausarbeitung, kräftigen Farben und scharfen Konturen. Bei genauer Betrachtung sind Graphit-Vorzeichnungen und Pentimenti zu erkennen (z. B. am Haupt des Märtyrers, am Helmschmuck des gegenüber Cyriakus sitzenden Soldaten u. a.).

Die Komposition wie die meisten Details sind mit dem Wiesensteiger Langhausfresko deckungsgleich. Lediglich das Bildfeld ist entschieden reduziert, vor allem um den ‚leeren‘ Himmel oben, aber auch im Sockelbereich unten. Weitere Unterschiede ergeben sich, bedingt durch das Medium der Ölmalerei, in der Farbigkeit und der Lichtführung. In Letzterer tritt – was mit dem leuchtenderen Kolorit des auf Kupfer gemalten Ölbilds und seiner insgesamt dunkleren Ausführung zusammenhängt – ein barocker Effekt verstärkt hervor. Ein göttlicher Lichtstrahl fällt unter dem Gewölk auf den Märtyrer und deutet auf die Erlösung des Heiligen hin. Unabhängig davon handelt es sich um eine getreue Wiederholung des Wiesensteiger Deckenbildes.

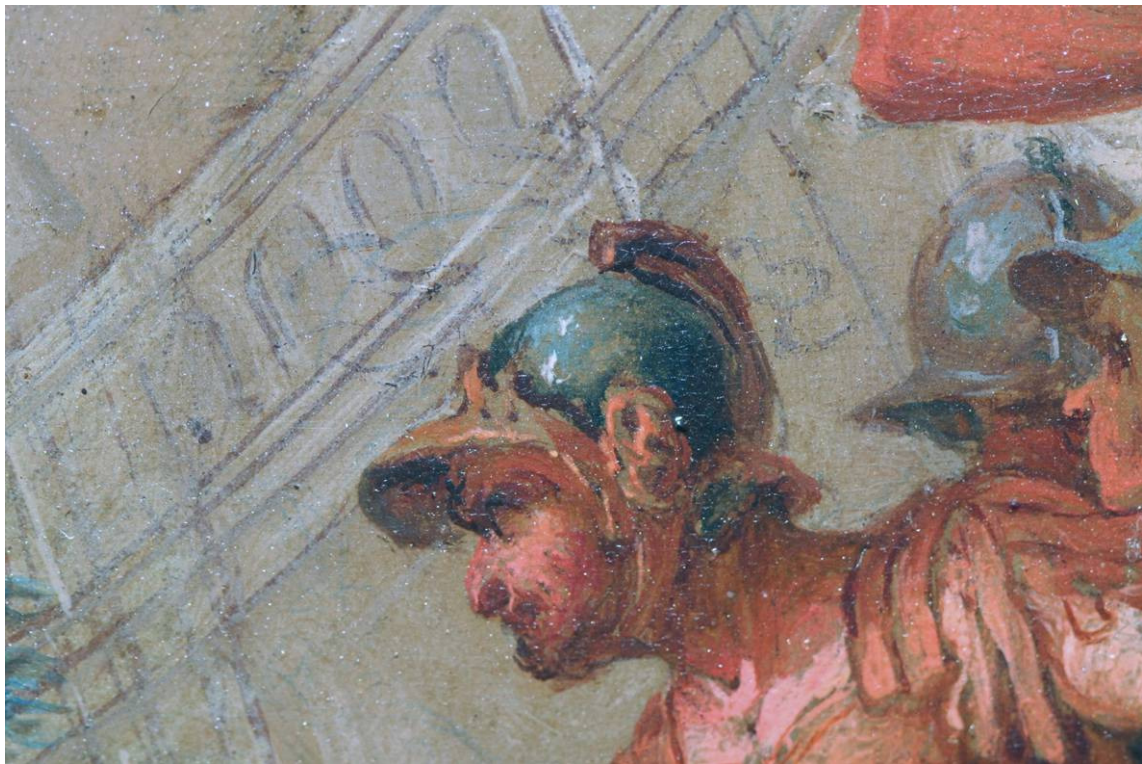
LITERATUR: *Erwerbungsbericht 1964, WLM Stuttgart*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 2, München/ Berlin 1965, S. 330, Abb. 201. – HUMMEL 1978, Farbabb. 74. – HIMMELEIN/ MERTEN/ SETZLER/ ANSTETT 1981, S. 99, Abb. A 54. – HAMACHER 1987, S. 234.



GK-F VIII MARTYRIUM DES HL. CYRIAKUS, STUTTGART, WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM,
INV. NR. 1964/1



GK-F VIII MARTYRIUM DES HL. CYRIAKUS, DETAIL, STUTTGART, WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM, INV. NR. 1964/1



GK-F VIII MARTYRIUM DES HL. CYRIAKUS, DETAIL, STUTTGART, WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM, INV. NR. 1964/1

GK-F X Das Letzte Abendmahl

Öl/Kupfer, 38,2 x 26,4 cm

Augsburg, Priesterseminar der Diözese Augsburg

Nach dem Langhausfresko in der kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard in Trugenhofen (F X, A)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1781

PROVENIENZ: Gemäldesammlung des J. J. v. Huber, Augsburg. – Dillingen, Priesterseminar.

Christus bricht das Brot im Kreis seiner Jünger (Mt 26,20–29; Mc 14,17–25; Lc 22,14–23; Io 13,21–30). – Das Letzte Abendmahl ist in einer tonnengewölbten Säulen-Arkaden-Halle, die sich über einem mehrstufigen, bildparallelen Treppenpodest erhebt, dargestellt. An einer quer zum Betrachter stehenden Tafel sitzen die Apostel symmetrisch gruppiert um Christus in ihrer Mitte. Christus segnet mit der Rechten das Brot. Ein Strahlenkranz hinterfängt sein erhobenes Antlitz. An seiner rechten Schulter ruht der Lieblingsjünger Johannes, zu seiner Linken neigt der hl. Petrus demutsvoll das Haupt. Am rechten Ende sitzt Judas mit finsterner Miene und dem Geldbeutel in der Linken von der Runde abgewandt. Von rechts bringt ein Diener auf einem großen Teller das Paschalamm heran, links steht eine Dienerin vor einem Tellerbord. Von der Decke hängt eine achtstrahlige Sternenampel herab. Den oberen Abschluss bildet ein nach oben geraffter Vorhang. Die Treppe, auf welcher die Fußwaschungsutensilien stilllebenhaft arrangiert sind, steigt ein Jüngling empor. Nach hinten wird die Szene durch einen apsidenartigen Vorraum oder Innenhofanlage abgeschlossen. Zwischen den Arkaden und der Apsidenmauer fällt der Blick nach draußen auf einen wolkenverhangenen Himmel.

In der künstlerischen Ausführung mit scharfen, schwarzen Umriss- und Konturenlinien, einer detaillierten Ausarbeitung und Figurenmodellierung sowie feinen Farbenstimmung besticht die Kupfertafel durch ihren Erzähl- und Detailreichtum.

Diese wiederholte, kleine Abendmahlsfassung weist neben der geschweiften Bildform in der Gestaltung des Architekturraumes mit Treppenanlage, Dreierarkade und rückwärtigem, apsidenartigem Vorraum sowie auch in der Figurenanordnung der Apostelversammlung deutliche Übereinstimmungen mit dem Deckenfresko auf. Sie weicht lediglich in den toskanischen Säulenpaaren, der Vorhangdraperie und den Fußwaschungsutensilien davon ab. Gravierend hingegen ist die Veränderung der Bildanlage: Das von unten gesehene Schrägsichtbild mit zentralperspektivisch konstruierter Bildarchitektur ist hier tafelbildartig konzipiert. Entgegen der Höhenillusion wird vielmehr ein Tiefenraum konstituiert.

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 32 (Nr. 124). – KOSEL 1983, S. 223 ff. mit Abb. (Zuschreibung an Conrad Huber).– AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 201.



GK-F X

DAS LETZTE ABENDMAHL, AUGSBURG, PRIESTERSEMINAR DER DIÖZESE AUGSBURG

3.2 Zugeschriebene Werke

Gz1 Hl. Leonhard

Öl/Lwd., 65 x 65 cm

Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, Aufsatzbild des nördlichen Seitenaltars am östlichen Langhauspfeiler

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch WÖRNER 1973, S. 232. Datierung 1760

Der hl. Leonhard ist als Benediktinerabt in weitärmeliger, ungegürteter Flocke mit Tonsur dargestellt. Er thront frontal auf einer Wolke, blickt nach unten und hält den Abtsstab in der Linken. Zu seinen Füßen umgeben ihn zwei Putten, von welchen der Linke Fesseln in Händen hält. Vom unteren Bildrand überschritten erscheinen ein Ochse, Stier und Löwe sowie rechts im Hintergrund ein Reiter.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Leonhard hat im 6. Jahrhundert am Merowingerhof gelebt und soll unter Erzbischof Remigius getauft worden sein. Die Legende schildert, wie er täglich die Gefangenen besuchte und ihre Freilassung bei König Chlodwig erwirkte und nach Verweigerung eines Bistums als Einsiedler Krüppel heilte und Bedürftigen half (LA-BENZ, S. 922–927). Er starb als Abt des von ihm gegründeten Klosters Noblac bei Limoges. Der Heilige wurde als Nothelfer für Pferde und für die Befreiung von Gefangenen angerufen.

LITERATUR: WÖRNER 1973, S. 232. – SPRANDEL 1985, S. 26 f. (hll. Märtyrer Johannes und Paulus), 112 (Nr. 24). – DEHIO 1989, S. 1027. – PAULA 1997, S. 261.



Gz1 HL. LEONHARD, VIOLAU, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE ST. MICHAEL, AUFSATZBILD DES NÖRDLICHEN SEITENALTARS AM ÖSTLICHEN LANGHAUSPFEILER

Gz2 Hll. Märtyrer Johannes und Paulus

Öl/Lwd., 65 x 65 cm

Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, Aufsatzbild des südlichen Seitenaltars am östlichen Langhauspfeiler

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch WÖRNER 1973, S. 232. Datierung 1760

Die beiden Märtyrer Johannes und Paulus schweben auf Wolken über einem Ährenfeld, über welchem ein Gewitter wütet. Sie tragen antike Rüstungen, Schnürsandalen und federgeschmückte Helme. Beide halten Palmzweige in ihren Händen, wodurch sie als Märtyrer kenntlich gemacht sind. Zu ihren Häupten erscheint das Auge Gottes, das Symbol für den dreieinigen Gott. Am linken unteren Bildrand halten zwei Putten eine Inschrifttafel mit der Aufschrift „*SS. / Ioannes et. / Paule. wider / Sommer-Blitz / und Ungewitt / (...).*“, wobei die beiden unteren Zeilen vom Bilderrahmen überschritten sind.

IKONOGRAPHIE: Die beiden hll. Johannes und Paulus, frühchristliche Märtyrer, waren nach einer Legende des 5. Jahrhunderts (LA-BENZ, S. 455–459) römische Palastbeamte bei der Tochter Kaiser Konstantins des Großen. Da sie sich weigerten, Julian Apostata zu dienen, ließ dieser sie heimlich enthaupten und begraben. Sie wurden vom 15.–18. Jahrhundert in Süddeutschland und Österreich als Wetterheilige verehrt. Die beiden wurden gegen Blitz, Gewitter, Hagelschlag, Pest, für und gegen Regen und Sonnenschein angerufen.

LITERATUR: siehe Gz1



Gz2 HLL. MÄRTYRER JOHANNES UND PAULUS, VIOLAU, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE ST. MICHAEL, AUFSATZBILD DES SÜDLICHEN SEITENALTARS AM ÖSTLICHEN LANGHAUSPFELER

Gz3 Mantelspende des hl. Martin

Öl/Lwd., Maße unbekannt

Döpshofen, kath. Pfarrkirche St. Martin, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/ OTTEN 1970, S. 94.
Bezeichnet: „J. G. Hueber A. 1760.“

Der Heilige, in Rüstung und federgeschmücktem Helm, sitzt auf einem nach links gewandten, im Halbprofil gegebenen Schimmel. Er ist nach links dem rechts unten auf dem Boden knienden Bettler zugewandt. Dieser, mit Lumpen spärlich bekleidet, ist auf eine Krücke gestützt und blickt zu Martin auf. Der Heilige teilt mit dem Schwert seinen roten Reitermantel, welchen der Bettler mit beiden Armen entgegennimmt. Darüber schweben Putten mit Mitra und Bischofsstab. Am Horizont, zwischen den Läufen des Pferdes, ist eine Stadtsilhouette gegeben. Am rechten Bildrand überragt ein architektonisches Versatzstück die Szene.

IKONOGRAPHIE: Der hl. Martin von Tours wurde 316/17 in Sabaria als Sohn eines römischen Tribunen geboren. In Pavia erzogen, trat Martin 331 in die römische Armee ein und diente unter Constantin und Julianus. In diese Zeit fällt die berühmte Mantelteilung Martins vor den Toren von Amiens. Zum Christentum bekehrt, verließ Martin um 356 die Armee und gründete in Ligugé das erste Kloster Galliens. Er wurde 371 zum Bischof geweiht und starb 397. Sein Fest wird am 11. November gefeiert. Der hl. Martin ist Patron der Soldaten, Schneider und Bettler.

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 94. – DEHIO 1989, S. 271. – PAULA 1997, S. 248, 261.



Gz3 MANTELSPENDE DES HL. MARTIN, DÖPSHOFEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. MARTIN, HOCHALTAR

Gz4 Abraham und die drei Engel

Öl/Lwd., 113 x 78 cm

Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch KOSEL 1971, S. 220. Datierung um 1770

RESTAURIERUNG: 1970 Angebot über die Restaurierung von Manfred Leitenmeier

Dargestellt ist die Begegnung Abrahams mit den drei Engeln. Rechts im Vordergrund kniet anbetend und tief gebeugt Abraham, ein bärtiger, weißhaariger Mann. Hinter ihm ist am rechten Bildrand ein Hausaufgang mit Treppenhäusern und einer Fensteröffnung, in der der Kopf Sarahs erscheint, überschritten. Links sind auf einer Wolke die drei Engel in Profilansicht in die Bildtiefe gestaffelt. Der vorderste Engel ist in seiner gesamten Gestalt, in der Linken einen Stab haltend, gegeben. Vom mittleren Engel sieht man nur den Kopf, vom rückwärtigen Engel den Oberkörper mit dem erhobenen rechten Arm, den Kopf in Profilansicht und die ausgebreiteten Flügel. Den Bildhintergrund erfüllt ein dunkelblauer Himmel, der in der Tiefe aufgehellt ist.

Auf der Schuhsohle Abrahams ist das Wappen der Langenmantel angebracht, welche Förderer der Wallfahrtskirche waren. Dadurch ist das Gemälde als ihre Stiftung ausgewiesen (vgl. KOSEL 1971, S. 220).

In der Friedhofsverwaltung von St. Michael in Augsburg wird die Ölskizze zu diesem Gemälde aufbewahrt (ÖS-Gz4). Die Ausführung stimmt mit dem Entwurf im Wesentlichen überein, wurde jedoch vom Hoch- auf das Querformat umgestellt.

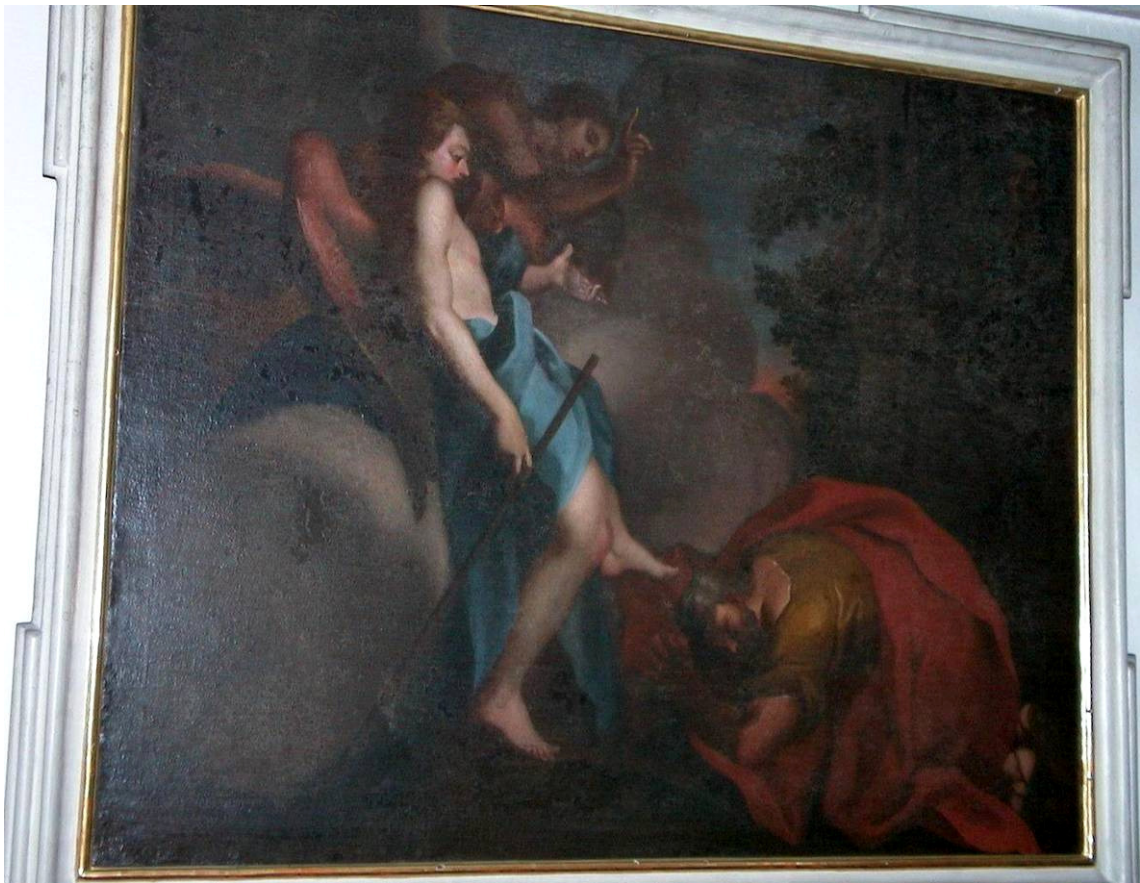
Kosel zufolge steht die Gruppierung der Figuren unter dem Einfluss des Wandfreskos (1725–28) gleichen Themas von Giovanni Battista Tiepolo im Erzbischöflichen Palast zu Udine (vgl. KOSEL 1971, S. 220). Vielmehr entspricht diese jedoch einem Gemälde gleichen Themas von Antonio Balestra respektive einem Kupferstich von Pietro Rotari (Öl auf Leinwand, 190 x 270 cm, 1717, Pfarrkirche S. Giustina in Palazzolo di Sonza (Verona) bzw. Kupferstich, 13,5 x 19,9 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, Vol. 36, 7541). Huber folgt der Komposition Balestras vom Querformat bis in Details hin zur Verteilung der Farbwerte und gab lediglich dem vorderen Engel noch einen Stab in die Hand. Balestras Komposition kehrt ebenso im Hochformat sowie um einen Engel reduziert als Illustration des Besuchs der zwei Engel bei Loth als Stichkopie in Philipp Andreas Kilians Bilderbibel AT 9 „Hospitalitas Lothi (...) Ant. Balestra pinx.“ wieder (vgl. MICK, ERNST-WOLFGANG: *Joannes Holzer 1709–1740*, in: *Cultura Atesina* XIII 1959, S. 39 mit Abb. 155).

IKONOGRAPHIE: Abraham sah drei fremde Männer und erkannte in ihnen den Herrn; er fiel vor ihnen auf die Knie und hieß sie willkommen (Gen 18,1–5). Sie verhießen ihm und seiner Frau Sara, die wegen ihres Alters als unfruchtbar galt, einen Sohn. Im Anschluss daran bereiteten sie Abraham auf die Zerstörung Sodoms und Gomorras vor. Er flehte um Gnade mit den Worten: „Willst du wirklich den Gerechten mit dem Frevler verderben?“.

QUELLEN: Westheim, Pfarrarchiv.

LITERATUR: KOSEL 1971, S. 220 f. – NEU/ OTTEN 1970, S. 191 (keine Zuschreibung an Huber, Datierung Mitte 17. Jh.). – SPRANDEL 1985, S. 112 (Nr. 26). – NOZAR/ PÖTZL

1988, S. 364, 392 ff. mit Abb. S. 395. – DEHIO 1989, S. 1082. – PAULA 1997, S. 261 (1760/70). – LIEB 1997, S. 8. – PÖTZL 2000, S. 179 ff.



Gz4 ABRAHAM UND DIE DREI ENGEL, WESTHEIM, KATH. WALLFAHRTSKIRCHE ST. MARIA VON LORETO

Gz5 Predigt Johannes d. T. am Jordan

Öl/Lwd., 113 x 78 cm

Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch KOSEL 1971, S. 220 f. Datierung um 1770

RESTAURIERUNG: 1970 Angebot über die Restaurierung von Manfred Leitenmeier

Die Szene ist in eine hügelige Flusslandschaft eingebettet. Auf einer Erhöhung rechts im Vordergrund steht die Gestalt des Täufers. Johannes im Halbprofil, in der Linken einen Stab, ist von Frauen, Kindern und einem Hirten umgeben. Rechts im Vordergrund erscheinen zwei Mütter mit Kleinkindern, darunter die Linke in Rückenansicht. Eine weitere Frauengruppe ist hinter Johannes angeordnet. Zu Füßen des Täufers lauscht ein Hirte seinen Worten. Links wird der Fluss Jordan sichtbar, dessen jenseitiges Ufer eine Gruppe um ein Dromedar bevölkert.

IKONOGRAPHIE: Johannes der Täufer, Vorläufer Jesu von Nazareth, Sohn des Priesters Zacharias und der Elisabeth. Seine Geburt wird dem Vater von einem Erzengel prophezeit (Lc 1,5–25), der ihm auch vorhersagt, dass Johannes d. T. von der Kraft des Heiligen Geistes erfüllt sein werde. Von seinem dreißigsten Lebensjahr an trat Johannes d. T. in der Wüste Judäas und an den Ufern des Jordans als Bußprediger und Täufer auf. Er tadelte das Volk und forderte es zu Buße und Nächstenliebe auf. Das Volk meinte in ihm den erwarteten Messias zu erkennen, doch Johannes verwies auf einen Stärkeren, der kommen werde (Mt 3,1–12; Mc 1,1–8; Lc 3,1–18). Er taufte auch Jesus, erkannte ihn als Messias und gab ihm die Bezeichnung „Lamm Gottes“ (Io 1,19–34).

QUELLEN: Westheim, Pfarrarchiv.

LITERATUR: KOSEL 1971, S. 220 f. mit Abb. 25 – NEU/ OTTEN 1970, S. 191 (keine Zuschreibung an Huber, Datierung Mitte 17. Jh.). – SPRANDEL 1985, S. 112 (Nr. 26). – NOZAR/ PÖTZL 1988, S. 364, 392 ff. mit Abb. S. 394. – DEHIO 1989, S. 1082. – PAULA 1997, S. 261 (1760/70). – LIEB 1997, S. 8. – PÖTZL 2000, S. 179 ff. mit Abb.



Gz5 PREDIGT JOHANNES D. T. AM JORDAN, WESTHEIM, KATH. WALLFAHRTSKIRCHE ST. MARIA VON LORETO

Gz6 Herzen Jesu und Mariä

Öl/Lwd., 170 x 125 cm

Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael, Hochaltar, Auszug

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SPRANDEL 1985, S. 114.
Datierung 1770

Auf Wolken schweben das dornengekrönte Herz Jesu und das lilienumkränzte Herz Mariä in einer Strahlenglorie zwischen Anbetungs- und Verehrungsputten.

LITERATUR: WÖRNER 1973, S. 192 (Zuschreibung an A. Bischof, 1806). – SPRANDEL 1985, S. 114 (Nr. 34).



GZ6 HERZEN JESU UND MARIÄ, OSTERBUCH, KATH. PFARRKIRCHE ST. MICHAEL,
HOCHALTAR, AUSZUG

Gz7 Das Letzte Abendmahl

Öl/Lwd., 130 x 97 cm

Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SPRANDEL 1985, S. 112. Datierung um 1775

Christus bricht das Brot im Kreis seiner Jünger (Mt 26,20–29; Mc 14,17–25; Lc 22,14–23; Io 13,21–30). – Das Letzte Abendmahl ist in einem großen Obergemach, einem Saal mit Kassettendecke, dargestellt. An einer in die Bildtiefe führenden, reich gedeckten Tafel sitzen die Apostel mit Christus in ihrer Mitte. Christus hat die rechte Hand vor die Brust gelegt und greift mit der Linken nach dem Weinkelch. An seiner linken Schulter ruht der Lieblingsjünger Johannes. An jeder Längsseite des Tisches haben sechs Jünger, die aufgeregt seinen Worten lauschen und erregt diskutieren, Platz genommen. Von der Decke hängt eine sternförmige Deckenampel herab. Im Vordergrund kniet vor der Tafel ein Knecht, links im Hintergrund bringt eine Dienerin das Paschalamme herbei. Am rechten Bildrand erscheint ein Turbanträger in Profilansicht.

LITERATUR: *Künstlerische Notizen, auf Ausflügen gesammelt*, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 24.1897, S. 140 (Abendmahl; keine Erwähnung Hubers). – NEU/ OTTEN 1970, S. 201 (Datierung spätes 18. Jh.). – SPRANDEL 1985, S. 112 (Nr. 28; ca. 1777). – DEHIO 1989, S. 605 (um 1770/80). – MENATH-BROSCH 2010, S. 38 mit Abb.



Gz7 DAS LETZTE ABENDMAHL, LANGWEID, KATH. PFARRKIRCHE ST. VITUS

Gz8 Fußwaschung Christi

Öl/Lwd., 130 x 97 cm

Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SPRANDEL 1985, S. 112. Datierung um 1775

Die Fußwaschungsszene (Io 13,1–15) ist in eine schräg nach rechts hinten führende Säulenhalle gesetzt. Die Figuren sind in der vorderen, hell erleuchteten Handlungsbühne angeordnet. Im Zentrum kniet Christus vor einem Tisch zum Zeichen seiner Demut am Boden. Ihm gegenüber hat Petrus auf einem Stuhl Platz genommen. Während Christus seinen linken Fuß über einer Schüssel wäscht, hält Petrus die gefalteten Hände vor der Brust. Seitlich dieser Hauptgruppe sind rechts sechs und links fünf Apostelfiguren angeordnet, wobei die Figuren an den seitlichen Bildrändern in den Vordergrund gerückt sind. Judas Iskariot, der Verräter, mit grimmigem Gesichtsausdruck sitzt vom Geschehen abgewendet am rechten Bildrand. Ihm gegenüber erscheint am linken Bildrand der jugendliche Johannes, der Lieblingsjünger, als Profilfigur. Von der flachen Kassettendecke hängt eine vierflammige Ampel herab. Am stärksten konzentriert sich das Licht auf die Hauptgruppe, von wo aus es zu den Seiten hin abnimmt, die Halle dagegen liegt in tiefem Schatten. Nach links wird die Szene durch einen Vorhang begrenzt.

Ein weiteres Ölgemälde der Fußwaschung Christi befindet sich im Refektorium der Benediktinerabtei St. Stephan in Augsburg (G30). Beide Kompositionen sind fast völlig identisch, jedoch ist die Augsburger Version durch die Profilfigur des jugendlichen Lieblingsjüngers Johannes am linken Bildrand erweitert.

LITERATUR: siehe Gz7



Gz8 FUßWASCHUNG CHRISTI, LANGWEID, KATH. PFARRKIRCHE ST. VITUS

Gz9–Gz21 Dreizehn Kreuzwegstationen

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SPRANDEL 1985, 76. Die erste Station ist unten rechts bezeichnet: „*J A H (ligiert) ueber pinxit*“. Datierung 1782

Gz9 Verurteilung Christi (1. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Unten rechts bezeichnet: „*J A H (ligiert) ueber pinxit*“.

Christus, barfüßig und mit der Dornenkrone auf dem Haupt, wird von einem Soldaten vor Pilatus geführt. Die Arme sind ihm auf den Rücken gebunden. Pilatus steht links, erhöht auf einem Treppenabsatz, vor seinem Palast und zerbricht einen Stab. Im Hintergrund harrt die Menge mit einem großen Kreuz. Links im Vordergrund ist ein Soldat als Rückenfigur gegeben.

Gz10 Christus wird das Kreuz auferlegt (2. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Vor dem Stadttor wird Christus von Soldaten und Schergen ein großes Holzkreuz aufgebürdet. Das Gemälde wird links von der Rückenfigur eines Soldaten mit Fahne, rechts von einem profilansichtigen Schildträger eingefasst.

Gz11 Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz (3. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus ist unter dem Kreuz auf die Knie zu Boden gesunken. Von allen Seiten drängen Soldaten und Schergen auf ihn ein. Im Hintergrund weitere Soldaten.

Gz12 Christus begegnet seiner Mutter (4. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus steht nach rechts gewandt mit dem Kreuz auf seiner linken Schulter. Von links ist Maria, die ihre Tränen mit einem weißen Tuch trocknet, an ihn herangetreten. Links hinter ihr steht Johannes. Rechts hinter dem Kreuz erscheint ein Soldat.

Gz13 Simon von Cyrene hilft Christus das Kreuz tragen (5. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus schreitet mit dem Kreuz auf der Schulter nach rechts, den linken Arm am unteren Querbalken aufliegend. Simon von Cyrene fasst mit beiden Händen den Längsbalken des Kreuzes, das Christus niederzudrücken droht. Im Hintergrund Soldaten.

Gz14 Veronika reicht Christus das Schweiß Tuch (6. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Veronika kniet vor dem unter der Last des Kreuzes gebeugten Herrn und hält ihm ein Schweiß Tuch entgegen. Christus greift nach dem Tuch und blickt sie dabei an. Der Gefesselte wird von Soldaten bedrängt.

Gz15 Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz (7. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus ist unter der Last des Kreuzes auf die Knie gesunken und stützt sich auf seinen rechten Arm. Der am linken Bildrand in Rückenansicht gegebene Soldat führt ihn am Gürtelstrick, weitere Speerträger rechts im Hintergrund.

Gz16 Christus begegnet den weinenden Frauen und Kindern (8. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus mit dem Kreuz auf den Schultern hat sein Antlitz nach rechts einer Gruppe von Frauen und Kindern am linken Bildrand zugewendet. Mit dem Redegestus seiner Rechten unterstreicht er seine Rede. Hinter dem Kreuz steht ein Soldat, der am Querbalken zerrt. Rechts im Hintergrund Soldaten.

Gz17 Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz (9. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus ist unter der Last des Kreuzes zu Boden gesunken. Zwei Soldaten, davon eine Rückenfigur, zerren an ihm. Rechts im Hintergrund ein weiterer Soldat.

Gz18 Entkleidung Christi (10. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Mit erhobenem Antlitz steht Christus frontal zwischen einem Soldaten und einem Schergen, die ihn entkleiden. Den unteren Bildrand überragt diagonal das auf dem Boden liegende Kreuz, rechts daneben liegt das rote Gewand Christi. Im Hintergrund Soldaten.

Gz19 Christus wird an das Kreuz genagelt (11. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Christus liegt mit ausgebreiteten Armen auf dem diagonal am Boden liegenden Kreuz. Schergen schlagen Nägel durch seine rechte Hand und die Füße.

Gz20 Beweinung Christi unter dem Kreuz (12. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

Unter dem Kreuz liegt der Leichnam Christi im Schoße Mariens. Über seinen Schenkeln liegt ein Schamtuch. Der Kopf ist zur rechten Schulter gesunken, sein linker Arm hängt über ihren Oberschenkel. Die Muttergottes, ihre Arme über dem toten Sohn ausgebreitet, blickt diesen schmerzvoll an. Hinter der Figurengruppe ragt das Kreuz auf. Im Vordergrund steht ein Salbgefäß.

Gz21 Christus im Grabe (13. Kreuzwegstation)

Öl/Lwd., 60 x 35 cm

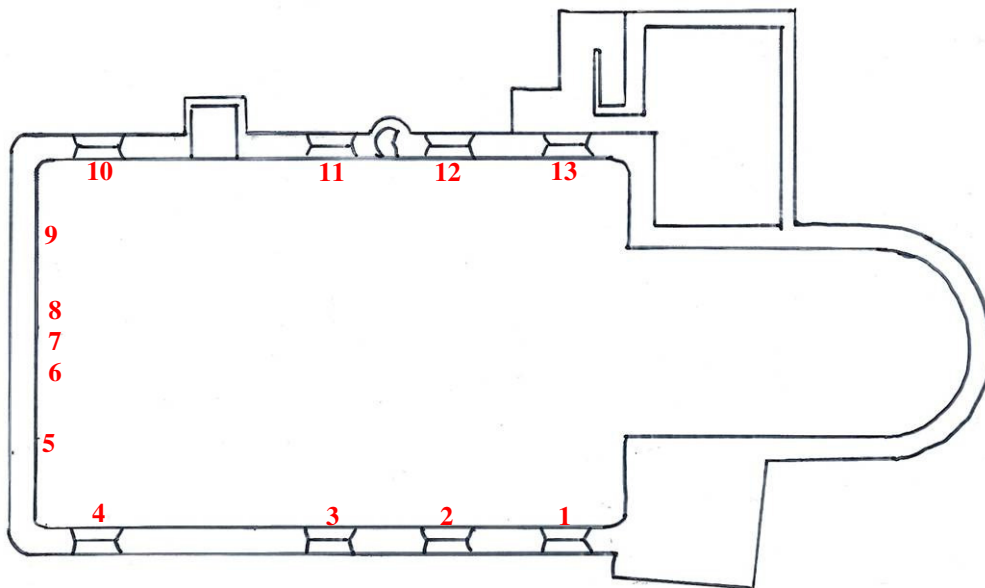
Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen

In einer Höhle wird der Leichnam Christi von einem Putto in den Steinsarkophag gebettet. Der schlaffe Oberkörper ist halb aufgerichtet und das Haupt auf die linke Schulter gesunken. Rechts lehnt der Sarkophagdeckel.

Im Vergleich mit den beiden Kreuzwegen in der Augsburger Friedhofskirche (G14–G28) und der Bergheimer Pfarrkirche (G51–G65) fehlen hier die Kreuzigung sowie die hl. Helena mit dem Kreuz Christi. Nach Habel bildet die Kreuzigungsgruppe am Hochaltar die 14. Station (vgl. HABEL 1971, S. 403).

Im Allgemeinen besteht eine große Ähnlichkeit mit dem 1772 entstandenen Kreuzweg von St. Michael in Augsburg. Mit Ausnahme der Fälle Christi unter dem Kreuz, die sich völlig unterscheiden, handelt es sich hierbei lediglich um vereinfachte, reduzierte Kompositionen, unter Berücksichtigung und Anpassung an das kleine Format.

LITERATUR: HABEL 1971, S. 403 (keine Erwähnung Hubers). – SCHÖTTL 1985, S. 17 (keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 76, 112 f. (Nr. 29; 1782). – DEHIO 1989, S. 868.



PFaffenhausen, St. Stephan, Grundriss, Beichtstühle mit Kreuzwegstationen



Gz9–Gz11

1.–3. KREUZWEGSTATION, PFAFFENHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN



Gz12–Gz14

4.–6. KREUZWEGSTATION, PFAFFENHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN



Gz15–Gz17

7.–9. KREUZWEGSTATION, PFAFFENHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN



Gz18, Gz19 10. UND 11. KREUZWEGSTATION, PFAFFENHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN



Gz20, Gz21 12. UND 13. KREUZWEGSTATION, PFAFFENHAUSEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. STEPHAN

Gz22 Verkündigung an Maria

Öl/Lwd., 144 x 100 cm

Hiltensingen, kath. Pfarrkirche St. Silvester, vor dem nördlichen Oratorium

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SPRANDEL 1985, S. 86. Datierung um 1792

Die Verkündigungsszene (Lc 1,26–38) ist in einem Raum dargestellt, der seitlich rechts von Säulen und links von einem gerafften Vorhang begrenzt wird. Maria kniet vor einem Tisch und hält ihre Arme demutsvoll vor der Brust überkreuzt. Ihr gegenüber hat sich der Erzengel Gabriel auf einer Wolkenbank von links oben genähert. Der Jungfrau zugeneigt, hält er eine Lilie in seiner Linken, während er mit dem rechten Zeigefinger auf die Taube des Heiligen Geistes weist. Diese schwebt in einer von Puttenköpfchen gesäumten Strahlenglorie zwischen den beiden Protagonisten. Im Vordergrund sitzt in der Bildmitte ein Putto auf dem Treppenabsatz, zu seinen Füßen eine Schlange mit Apfel.

Die Verkündigungsgruppe scheint von dem Deckenfresko gleichen Themas in der Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto in Westheim (F XXI, A) übernommen zu sein. Diese hochformatige Komposition wurde in das querrechteckige Format übersetzt und spiegelverkehrt wiederholt.

LITERATUR: OTTEN/ NEU 1967, S. 55 f. (Datierung Ende 18. Jh., keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 86 f., 113 (Nr. 31). – HUTTER, CHRISTINE: *Zwischen Rokoko und Klassizismus: Die Tafelbilder des kurfürstlichen Hofmalers Christian Wink (1738–1797)*, Diss., München 2009, http://edoc.ub.uni-muenchen.de/13908/1/Hutter_Christine.pdf, S. 448 (keine Erwähnung Hubers).



Gz22 VERKÜNDIGUNG AN MARIA, HILTENSINGEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. SILVESTER

Gz23 Anbetung der Könige

Öl/Lwd., 144 x 100 cm

Hiltensingen, kath. Pfarrkirche St. Silvester, vor dem nördlichen Oratorium

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SPRANDEL 1985, S. 86. Datierung um 1792

Die drei Magier, denen der Stern vorausgeht, huldigen dem Kind und bringen ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Geschenke (Mt 2,9–12). – Rechts sitzt Maria mit dem Kind in ihrem Schoß vor dem Rundbogen einer Ruine. Hinter ihr steht Joseph auf einen Stab gestützt. Vor ihnen erscheinen in der linken Bildhälfte die drei Magier. Zu Füßen Marias kniet ein weißhaariger, bärtiger König, der sich dem Kind zuwendet. Zu ihrer Linken erscheint der zweite König als kniende Profilfigur im Vordergrund. Von links tritt in prächtigem Gewand und mit orientalischem Kopfputz der Mohrenkönig heran. Sein langer Mantel wird von einem Pagen getragen. Dahinter stehen zwei Zuschauer, darunter ein Soldat. Nach rechts wird die Szene durch das königliche Gefolge, nach links durch einen Mauersockel abgeschlossen. Am Himmel leuchtet der Stern, der die Könige leitete.

LITERATUR: siehe Gz22



Gz23 ANBETUNG DER KÖNIGE, HILTENSINGEN, KATH. PFARRKIRCHE ST. SILVESTER

3.3 Verschollene und zerstörte Werke

3.3.1 Verschollene und zerstörte, datierte Werke

Gv1 Schutzengel

Augsburg, Ehem. Jesuitenkirche St. Salvator, Schutzengelaltar (Seitenaltar)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Datierung um 1765 (vgl. STETTEN 1765, S. 245). Am 22. September 1766 wurden dem „Hueber Kunstmahler für S. Salvator Bildniß zu oberst der Kirch (...) 30 fl.“ (StadtA A, KWA C 49¹⁶) zugewiesen.

BEMERKUNG: Das im Inventarium von 1807 (StadtA A, KWA C 28¹²) unter Nr. 15 geführte Altarblatt Hubers wurde mit einem Schätzwert von 30 Gulden veranschlagt. Schließlich wurde 1809 der Schutzengelaltar mit dem Altarblatt vom bayerischen Staat für 30 Gulden und 6 Kreuzer gekauft (StadtA A, KWA C 28¹²).

QUELLEN: StadtA A, KWA C 49¹⁶: Augsburg. St. Salvator Collegium. Ausgaben (...) auf den Unterhalt der Kirche des Collegiums unmittelbar von 1758 bis 1806. – KWA C 28¹²: Aktum in der ehem. St. Salvatorkirche, Inventarium vom 30.11.1807 sowie Actum vom 20.11.1809. – SuStB Augsburg, sog. Codex Halder von G. Chr. Kilian.

LITERATUR: STETTEN 1765, S. 245. – HÖRNER 1771, S. 55. – STETTEN 1779, S. 356. – HIRSCHING 1786, S. 66. – STETTEN 1788, S. 213. – STETTEN 1788(A), S. 177. – HIRSCHING 1789, S. 313. – MEUSEL 1808, S. 423. – HUBER 1817, S. 365 (1769). – NAGLER 1924, S. 158. – HÄMMERLE 1925, S. 127. – SPRANDEL 1985, S. 116 (Nr. 39). – NESTLER 1994, S. 131.

Gv2 Septem depictis tapetibus

Augsburg, Ehem. Jesuitenkirche St. Salvator

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1765. Am 11. April 1765 erhielt „Pictori D. [Domino] Hueber pro septem depictis tapetibus in nostris oratorys; una cum tela et alys iuxta (...)“ (StadtA A, KWA C 49¹⁶) 45 Gulden und 48 Kreuzer.

QUELLEN: StadtA A, KWA C 49¹⁶.

Gv3 Mariä Himmelfahrt

Türkheim, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/DATIERUNG: 1773 (vgl. HUBER 1817, S. 366)

In den 1860er Jahren war der Hochaltar „alt und drohte einzufallen, das Bild war brüchig und nicht mehr anzusehen“ (KOPP 1922, S. 3), weshalb man sich für die Anschaffung eines Neuen entschied. Zudem sollte bei einem Maler ein neues Altarblatt in Auftrag gegeben werden.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366 (1773). – KOPP, GEORG: *Der Hochaltar der Pfarrkirche in Türkheim*, in: Schwäbische Heimat, 1. Jg., 1922, Nr. 1, S. 3 (keine Erwähnung Hubers). – HABEL 1971, S. 446. – RUF, HANS: *Schwäbischer Barock. Die Türkheimer Werkstätten. Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weißenhorn 1981, S. 146. – SPRANDEL 1985, S. 116 (Nr. 41; 1779). – NESTLER 1994, S. 131.

Gv4 Szenenbilder und Dekorationen

Augsburg, Theater am Lauterlech in Jakober Vorstadt (H 142), gegenüber der St. Jakobskirche

BAUWERK: siehe Werkkatalog, Fresken, zerstörte Werke Fv VIII

EIGENHÄNDIGKEIT UND DATIERUNG: 1776. Für die Szenenbilder erhielt Huber alleine 900 fl. Huber hatte dem in den Akten zum Neubau des Komödienhauses erhaltenen „Überschlag eines zuerichtenden Theaters Amphitheatrs und anderen Verzierungen betreffend“ zufolge für den Saal, die Stadt, den Wald und den Garten jeweils 200 fl., dagegen für ein Lager, ein Zimmer und ein Gefängnis jeweils 100 fl. veranschlagt (StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 3, Nr. 12/2). Darüber hinaus bot er an, „daß Amphitheater mit Leinwand zuüberziehen und zumahlen 350 fl / auch die Logen auf Holz gemahlen“.

BESCHREIBUNG: Die von Huber ausgeführten Szenenbilder, welche durch Kulissen, Sophiten und eine Hintergardine gebildet wurden, umfassten einen Saal, Stadt, Wald, Garten, Zimmer und Gefängnis. Auf dem Überschlag ist vermerkt, dass das Lager nicht ausgeführt wurde. Zudem hatte er auch die Bemalung des Amphitheatrs auf Leinwand und der Logen auf Holz besorgt. Darüber hinaus hatte Huber „das neue Theater in Jacober Vorstadt, mit dem dabei befindlichen schätzbaren Deckenstücke“ (STETTEN 1779, S. 356) verziert (Fv VIII). Dabei wiesen nicht nur die Decke, sondern auch die Rampen und Ränge einen Freskens Schmuck auf (vgl. ENDRÖS 1942/43, S. 209). Doch „schon um 1800 erfuhr (...) das Theater wieder eine Umgestaltung, die manches davon verschwinden ließ“ (ENDRÖS 1942/43, S. 209). In dieser Zeit, nach mehr als zwanzig Jahren, erhielt Huber den Auftrag den Vorhang nach einem Motiv aus Wielands „Drei Grazien“ (Gv48) anzufertigen.

Der Plafond und ein Teil der Szenenbilder entstanden unter Beihilfe von Ignaz Bauer (Baur) aus Großhausen (geb. 1723). Der Güntherschüler hatte in Augsburg als Fassadenmaler einen guten Namen (vgl. STETTEN 1779, S. 359. – WITZ 1876. – ENDRÖS 1942/43).

QUELLEN: StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 3, Karton Nr. 12/2: Grund-Riß, und Überschläg das Neue Comoedienhaus betreffend 1777; Karton Nr. 12/1: Acta die Erbauung des neuen Comoedienhauses vom Jahr 1776–1778 Nr. 1–13.

LITERATUR: MEUSEL 1808, S. 423. – LIPOWSKY 1810, S. 131. – SEIDA UND LANDENSBERG O. J., S. 820. – SEIDA UND LANDENSBERG 1830, S. 196 f. – WITZ 1876, S. 39. – WELISCH 1901, S. 83. – STEIGER 1927, S. 15. – ENDRÖS 1942/43, S. 207. – SPRANDEL 1985, S. 97. – SCHNEIDER 1988, S. 132. – PAULA 1991, S. 254. – SPRANDEL 1994, S. 181. – BUSHART 1995, S. 80.

Gv5 Gang nach Emmaus

„Höhe 2 Sch. 2 Zoll, Breite I Schuh 8 Zoll, Preis 10 fl.“ (BILDERGALLERIE BASSI 1778, Nr. 66)

Augsburg, ehem. Sammlung des Domdechanten von St. Moritz Johann von Bassi

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: vor 1778

ANMERKUNG: In Schwabbruck schuf Huber ebenfalls eine Darstellung des Gang nach Emmaus (F XXIII, A3).

LITERATUR: BILDERGALLERIE BASSI 1778, Nr. 66. – LIEB 1962, S. 18 (1778). – SPRANDEL 1985, S. 116 (Nr. 40).

Gv6 Salomon und die Königin von Saba

„Höhe 2 Sch., Breite 2 Sch. 7 Zoll, Preis 20 fl.“ (BILDERGALLERIE BASSI 1778, Nr. 67).

Augsburg, ehem. Sammlung des Domdechanten von St. Moritz Johann von Bassi

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: vor 1778

ANMERKUNG: Themengleiches Deckenbild in der Bibliothek von Ochsenhausen (F XIIIa, B1).

LITERATUR: BILDERGALLERIE BASSI 1778, Nr. 67.

Gv7 Herodias mit dem Haupt Johannis

„Höhe I Sch. 7 Zoll, Breite I Sch. 2 Zoll, Preis 8 fl.“ (BILDERGALLERIE BASSI 1778, Nr. 68).

Augsburg, ehem. Sammlung des Domdechanten von St. Moritz Johann von Bassi

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: vor 1778

LITERATUR: BILDERGALLERIE BASSI 1778, Nr. 68.

Gv8, Gv9 Zwei Altarblätter

Maria Mödingen (Kloster-Mödingen), ehem. Dominikanerinnenklosterkirche Mariä Himmelfahrt (Lkr. Dillingen), Seitenaltäre

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Nach Dehio signiert: „J A Huber“ (vgl. DEHIO 1908, S. 288). Datierung 1780

Nach Sprandel 1985, S. 116, nicht identifizierbar.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 366 (1780). – DEHIO 1908, S. 288. – SPRANDEL 1985, S. 116 (Nr. 42). – NESTLER 1994, S. 132 (drei Altarblätter).

Gv10 Hagars Vorstellung bei Abraham durch Sara

Gv11 Verstossung der Hagar

„1' 10'' hoch, und 2' 6'' breit“ (*Dritte Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1782, S. 14).

Augsburg, „3. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1782

Zur Ehre 2 Ölbilder

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1781

LITERATUR: *Dritte Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1782, S. 14. – *Augsburgisches Intelligenz-Blatt*, Nr. 2, 07.01.1782, S. 9 f. – STETTEN 1788, S. 214. – MEUSEL 1808, S. 423. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 116 f. (Nr. 43).

Gv12–Gv21 Zehn Stücke in Öl

„Zehn Stücke in Oel in dem Hause des Hrn. Bankiers Carli in Augsburg“ (vgl. HUBER 1817, S. 367).

Augsburg, Haus des Herrn Bankiers Carli auf dem Eiermarkt

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1783

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367 (1780). – SPRANDEL 1985, S. 117 (Nr. 44).

Gv22 Elsbeth Rehlinger bei der Hexe

Augsburg, „5. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1784
Zur Ehre 3 Ölbilder

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1784

„1. Elsbeth Rechlingerin bey der Hexe nach den bekannten Briefen eines Frauenzimmers aus dem XV. Jahrhundert. Jene reicht die flache Hand hin, sich daraus wahrsagen zu lassen. Ihre Freundin Onsortin, steht voll Angst hinter ihr.“ (*Fünfte Nachricht an das Augsburgische Publikum* (...), Augsburg 1784, S. 16).

LITERATUR: *Fünfte Nachricht an das Augsburgische Publikum* (...), Augsburg 1784, S. 16. – STETTEN 1788, S. 214. – WELISCH 1901, S. 115 f. – HUBER 1937. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 117 (Nr. 45). – STETTEN 2009, S. 132, 147.

Gv23 Niederländische Knabenleseschule Gv24 Niederländische Mädchennähschule

Augsburg, „6. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1785
Zur Ehre 2 Ölbilder

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1785

LITERATUR: *Sechste Nachricht an das Augsburgische Publikum* (...), Augsburg 1785, S. 51 (15). – STETTEN 1788, S. 214. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 117 (Nr. 46).

Gv25 David und Bathseba

Augsburg, „7. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1786
Zur Ehre 1 Ölbild

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1785

LITERATUR: *Siebente Nachricht an das Augsburgische Publikum* (...), Augsburg 1786, S. 39. – STETTEN 1788, S. 214. – MEUSEL 1808, S. 423. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 117 (Nr. 47).

Gv26–Gv34 Neun Platfonds

Öl/Lwd.
Dorfen, Priesterseminar, Kreuzgänge

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1786

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367 (1786). – SPRANDEL 1985, S. 117 (Nr. 48).

Gv35 Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena

Öl/ Lwd., 104 x 66 cm

Augsburg, Privatbesitz von Stadtpfarrer J. Ernst von St. Simpert

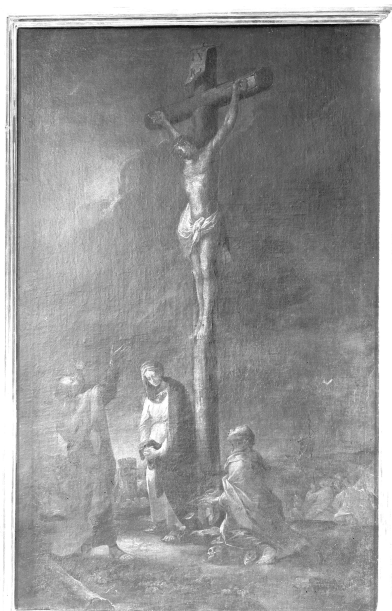
EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Bezeichnet unten am Kreuzstamm mit Monogramm und Jahreszahl „J H 1787“, letzte Ziffer undeutlich. Rudolf Hotter schuf 1935 eine vergrößerte Nachbildung dieses Gemäldes, welche als Hochaltarblatt der kath. Pfarrkirche St. Simpert diente. Während diese 1944 verbrannte, war das heute verschollene Original 1954 noch erhalten (vgl. SPRANDEL 1985, S. 83, 118).

AUSSTELLUNGEN: 1947 in Augsburg, 8. Kunstausstellung im Schaezlerpalais

In der Bildmitte ragt das schräg nach links in den Bildraum gestellte Kreuz, an dem der leblose Körper Christi befestigt ist, auf. Das Haupt ist zwischen den tief hängenden Armen auf die rechte Schulter gesunken, die Füße sind parallel am Kreuzstamm befestigt. Eine Schriftrolle mit *INRI*-Inchrift ist am oberen Ende des Kreuzstammes angebracht. Zu Füßen Christi sind Maria, Johannes und Maria Magdalena in tiefer Trauer versammelt. Links am Kreuz steht Maria betend mit gesenktem Haupt und herabhängenden Armen. Rechts neben ihr kniet Maria Magdalena zu Christus aufblickend. Ihr zur Seite liegt ein Totenschädel, das Sinnbild des alten Adam. Am linken Bildrand steht der hl. Johannes mit nach oben ausgestreckten Armen und nach oben gerichtetem Blick in Profilansicht. Im Hintergrund tauchen links eine Mauer und Turm einer Stadt, rechts eine abziehende Soldatenschar auf. Der Himmel ist durch dunkle Wolkenschwaden verhängt, durch die links in der oberen Bildhälfte der schwache Schein der Sonne dringt.

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Neg. Nr. F I 2911.

LITERATUR: LIEB 1947, S. 51 (Nr. 241). – LIEB 1962, S. 18 (1787). – SPRANDEL 1985, S. 83 f., 118 (Nr. 49).



Gv35 CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA, JOHANNES UND MAGDALENA, KOPIE VON RUDOLF HOTTER (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

Gv36 Ein wandernder Invalide

Gv37 Ein wanderndes Soldatenweib, mit ihren Kindern

Augsburg, „10. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1789
Zur Ehre 2 Ölbilder

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1789

LITERATUR: *Zehende Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1789, S. 30. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 118 (Nr. 51).

Gv38 Die Einsetzung des Abendmahls bei den Karmelitern

Augsburg, „11. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1790
Zur Ehre 1 Ölbild

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1790

PROVENIENZ: Vermutlich handelt es sich dabei um das im Nachruf erwähnte „Altarblatt in der ehemaligen Carmelitenkirche zu Augsburg, das heil. Abendmahl vorstellend, jetzt zu St. Georg daselbst“ (HUBER 1817, S. 367; vgl. SPRANDEL 1985, S. 118).

Verschiedene Indizien weisen darauf hin, daß das alte Hochaltarbild der Geburt Christi von Heiß in der Karmelitenkirche um 1790 durch ein Werk von Huber ersetzt wurde. Ein 1810 erstelltes Inventar führt unter den Gegenständen in der Kirche, den „Hochaltar mit gemaltem Altarblatt von Huber: das Abendmahl“ (StadtA A, KWA IIⁱ (J I/1). Im Jahre 1817 dagegen befand sich dieses Altarblatt in St. Georg (vgl. HUBER 1817, S. 367), doch lässt sich seine Spur dort nicht weiter verfolgen (vgl. BUSHART 1991, S. 205 f.).

QUELLEN: StadtA A, KWA IIⁱ (J I/1): „*Kath. Kirchen, und Schulen Stiftungs-Administration. Verzeichniß der Gemälde, und Kunstsachen in der gesperrten 1.) St. Stephans, 2.) St. Peters, und 3.) der Karmeliter Kirche; welche zur Central Bilder Gallerie nach München bestimmt waren, aber nach anliegendem Original allerhöchsten spezial Befehl vom 3. Febr. 1810 diesen Kirchen wieder verbleiben sollen.*“ und „*Inventarium über sämtliche in der Karmelitenkirche vorhandene Kirchen Paramente und Mobilien*“ (1810).

LITERATUR: *Eilfte Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1790, S. 19. – HUBER 1817, S. 367 (1793). – BRAUN, P.: *Geschichte des Augustinerklosters St. Georg in Augsburg*, in: Vierteljahrshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs, Privatdruck, Augsburg 1935/36 (keine Erwähnung von Hubers Altargemälde). – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 118 (Nr. 52). – BUSHART 1991, S. 205 f., 224. – NESTLER 1994, S. 132.

Gv39 Christus am Kreuze

Gv40 Christus mit den Jüngern in Emaus

Gv41 Die hl. Mutter Gottes mit dem Christkinde

Gv42 Der hl. Joseph

Augsburg, „13. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1792

Zur Ehre 4 Ölbilder

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1792

LITERATUR: *Dreizehende Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1792, S. 28. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 118 (Nr. 53).

Gv43, Gv44 Zwei Thierstücke

Gv45 Ein Porträt

Augsburg, „14. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1793

Zur Ehre 3 Ölbilder

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1793

LITERATUR: *Vierzehende Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1793, S. 22. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 119 (Nr. 54).

Gv46 Christus am Kreuz, mit Maria Magdalena und Johannes

Augsburg, „18. Nachricht an das Augsburgische Publikum“, 1797

Zur Ehre 1 Ölbild

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1797

LITERATUR: *Achtzehende Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1797, S. 14. – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 119 (Nr. 55).

Gv47 Abschied der Apostel Petrus und Paulus

Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul, Hochaltar
Die Kirche brannte 1944 völlig aus.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1798

In der Bildmitte stehen die hll. Apostel Petrus und Paulus in inniger Umarmung auf einer Anhöhe. Im Vordergrund sind halbnackte Folders- und Henkersknechte, die mit ihren Marterwerkzeugen auf das Martyrium hinweisen, angeordnet. Auf der rechten Seite erscheint die Rückenfigur eines Schergen mit dem Richtschwert, auf der linken Seite zwei weitere Schergen, die sich um die Aufrichtung des Kreuzes bemühen. Den Übergang zum Hintergrund bildet ein zu Füßen Paulus kniender Scherge, der den Apostel an der Leine führt. Dort erscheint die Porta Ostiense der Stadt Rom, wo sich das Martyrium ereignete. Über den Häuption der Apostel schwebt ein Puttopaar mit den Siegeszeichen der Märtyrer, Lorbeerkranz und Palmzweig.

Die innige Umarmung der beiden Apostel erinnert an die Darstellung der Heiligsten Dreifaltigkeit in Ochsenhausen (F XIV, 6) und Täferlingen (F XVIII, B), welche auf dem sechsten Blatt der Stichserie *Symbolum Apostolicum* von Johann Georg Bergmüller basiert.

Im selben Jahr schuf Huber die Deckenfresken in der Pfarrkirche (Fv XV).

LITERATUR: LIPOWSKY 1810, S. 131. – HUBER 1817, S. 367 (1798). – SEUBERT 1878, S. 259. – DEHIO 1908, S. 361 (1797). – MÜLLER/ SINGER 1921, S. 211. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 127. – LIEB 1962, S. 18 (1798). – SPRANDEL 1985, S. 91 f., 119 (Nr. 56). – SCHUBER 1990, S. 70 mit Abb. S. 34. – BUSHART 1991, S. 198, 224, Abb. 20. – NESTLER 1994, S. 132.



Gv47 ABSCHIED DER APOSTEL PETRUS UND PAULUS, OBERHAUSEN, KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. PETER UND PAUL, HOCHALTAR (FOTO MARIANNE SCHUBER, OBERHAUSEN)

Gv48 Die drei Grazien

Augsburg, Theater am Lauterlech in Jakober Vorstadt (H 142), Vorhang

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1800. Den Theaterrechnungen zufolge erhielt Huber für den Vorhang 138 fl. 8 kr. sowie darüber hinaus 22 fl. 20 kr. für die Leinwand (StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 5, Karton Nr. 8).

„Die 3 Charitinnen, die um die Mittagszeit ausgegangen waren Blumen zu holen, um das Lager ihrer vermeintlichen Mutter Lycenion zu bekränzen, tragen den kleinen Gott der Liebe, den sie ganz arglos auf den mit Blumen gefüllten Korb gesetzt haben, lachend und scherzend nach Hause.“ Zuvor hatten sie den sich in Arkadien verirrt Amor schlafend unter einem wilden Myrrhenbaum aufgefunden, worauf sie ihn ohne ihn zu erkennen, mit einer Blumenkette banden. Aufgewacht verliebte Amor sich in ihre Schönheit und Anmut und gewann auch ihre Herzen. Sie sind mit einem leichten reizenden Gewande bekleidet, machen ein schönes Ganzes, und haben den ihnen gebührenden Ausdruck und Würde. Das Beiwerk (eine Landschaft) ist für die Wirkung des Ganzen sehr schicklich gewählt und ausgeführt. Im Hintergrunde erblickt man eine arkadische Gegend mit einem von Pappeln überschatteten Bache.“ (SEIDA UND LANDENBERG O. J., S. 820).

Die dargestellte Szene – der drei Grazien in tänzerischer Gruppenbewegung gemeinsam einen Blütenkorb hochhebend, in dem der geflügelte Eros sitzt – vor landschaftlichem Hintergrund, ist dem dritten Buch der Grazien von Christoph Martin Wieland entlehnt (vgl. SEIDA UND LANDENBERG O. J., S. 820). In diesem Zusammenhang erwähnt Lipowsky, dass die drei Grazien „nach einem Kupferstich zu Wieland’s Werken“ (LIPOWSKY 1810, S. 131) gemalt sein sollen. Damit ist das Titelblatt zu dem Buch „Die Grazien“ von Wieland, gestochen von Geyser nach einer Zeichnung von Adam Friedrich Oeser gemeint. Im Motiv der Amor in einem Blumenkorbe tragenden Grazien gibt es Ähnlichkeiten. Jedoch trägt eine der Grazien das ovale Bildnis des Dichters, um es in den Rahmen über dem Denkmalpodest einzufügen (vgl. SPRANDEL 1985, S. 99).

KOPIE: Im Jahre 1841 wurde „der alte schöne Vorhang von Huber mit den Grazien (...) von Hr. Galerie-Inspektor Eigner getreu kopirt“ (WITZ 1876, S. 96). Die Vorhangkopie des Restaurators und Direktors der königlichen Gemäldegalerie in Augsburg, Andreas Eigner, befindet sich noch heute in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Tempera/Lwd., 372 x 220 m, Inv. Nr. 8192).

FOTODOKUMENTATION: Stadt Augsburg, Lichtbildstelle

QUELLEN: StadtA A, Theater und öffentliche Productionen Nr. 5, Karton Nr. 8: de 1800 und 1803. Theater-Rechnungen.

LITERATUR: MEUSEL 1808, S. 423. – LIPOWSKY 1810, S. 131. – SEIDA UND LANDENBERG O. J., S. 820. – HUBER 1817, S. 359. – BÄUMER 1828, S. 147. – WITZ 1876, S. 39, 96. – WELISCH 1901, S. 83 (1776). – WERNER 1901, S. 116 (1776). – EURINGER 1903, S. XXXVI. – EURINGER 1910–16, S. XXXII. – NAGLER 1924, S. 158. – HÄMMERLE 1925, S. 126. – STEIGER 1927, S. 15 f. – HUBER 1937. – Neue Augsburger Zeitung, Nr. 169 vom 24.7.1937. – ENDRÖS 1942/43, S. 207, 209. – AUGSBURGER ROKOKO 1956, S. 29. – LIEB 1962, S. 18. – DEUTSCHE BAROCKGALERIE 1984, S. 135 f. – SPRANDEL 1985, S. 7, 97, 99–102, 119 (Nr. 57). – SCHNEIDER 1988, S. 132. –

SPRANDEL 1994, S. 181. – NESTLER 1994, S. 128, 133. – BUSHART 1995, S. 80. – GRÜNSTEUDEL/ HÄGELE/ FRANKENBERGER 1998, S. 841. – SCHWEERS 2002, S. 875.



Gv48 DIE DREI GRAZIEN, AUGSBURG, THEATER AM LAUTERLECH IN JAKOBER VORSTADT, VORHANG, KOPIE VON ANDREAS AIGNER, 1841, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 8192 (FOTO STADT AUGSBURG, LICHTBILDSTELLE)

Gv49 Hl. Pankratius

Lechhausen, kath. Pfarrkirche St. Pankratius, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1800 (vgl. HUBER 1817, S. 367) bzw. 1806 (vgl. STEICHELE 1856, S. 480). Die Kosten für das Altarblatt in Höhe von 150 fl. übernahm die Corporis-Christi-Bruderschaft (vgl. *850 Jahre St. Pankratius Augsburg (...)*, Augsburg 1993, S. 18).

Der durch das Schwert hingerichtete hl. Pankratius in antiker Tracht kniet im Halbprofil auf einer Wolkenbank. Am linken Bildrand hebt eine hilfeflehende Frau ihr Kind zu ihm empor. Von links oben schwebt ihm auf Wolken eine nackte Figur entgegen. Den oberen Abschluss bilden Putten. Diese bringen vermutlich Märtyrerpalme und -kranz.

LITERATUR: HUBER 1817, S. 367 (1800). – STEICHELE 1856, S. 480 (1806). – GRIMM 1856, S. 480 (1806). – EURINGER 1910–16, S. 968. – ESER, THEO: *St. Pankratius Augsburg-Lechhausen*, Augsburg 1983 (Altarweihe 1806; keine Erwähnung Hubers). – SPRANDEL 1985, S. 119 (Nr. 58). – VIERBACHER, ARTHUR (HG.): *Lechhausen. Lebensbilder aus Vergangenheit und Gegenwart*, Augsburg 1985 (keine Erwähnung Hubers; S. 152 Abb. des Hochaltars vor 1944). – *850 Jahre St. Pankratius Augsburg – Lechhausen 1143 bis 1993*, hg. vom kath. Stadtpfarramt St. Pankratius, Augsburg 1993 (keine Erwähnung Hubers; Abb. des Hochaltars vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg). – BUSHART 1991, S. 198, 224, Abb. 21. – NESTLER 1994, S. 132.

Gv50 Diana und Intemion

Öl/Holz

Augsburg, „27. Nachricht an das Augsbургische Publikum“, 1806
Zur Ehre 1 Ölbild

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1806

„Diana und Endymion. Diana läßt sich in der Mondscheibe zu dem geliebten Hirten nieder, der auf einer kleinen Anhöhe schlummert. Neben ihm sein Hund schlafend. Oben rechts ein kleiner Liebesgott, der einen Pfeil auf die Göttin abschießt.“ (GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 28).

AUSSTELLUNG: München, Kunstausstellung des Jahres 1811, veranstaltet von der königlich Baierischen Akademie der bildenden Künste zu München

„Huber, Akademie-Direktor in Augsburg. Diana und Endymion: die Bildungsstufen alles dessen, was nun in der Künstlerwelt als höchstes in allen Theilen auf Vollendung dringendes Kunstideal gesetzt ist, schließen Schönheiten ein, die wir in diesem Gemälde große Ursache haben zu schätzen. Uebereinstimmung des Gefälligen in allen Theilen der bildlichen Darstellung bezeichnet einen wahren Meister in dem Style, welchen seine Zeit von der allseitigen Entwicklung der Kunst bewußt oder unbewußt forderte.“ (*Kritischer Anzeiger für Litteratur und Kunst* 1811).

LITERATUR: *Sieben und zwanzigste Nachricht an das Augspurgische Publikum (...)*, Augsburg 1806, S. 17. – *Kritischer Anzeiger für Litteratur und Kunst*, 1811, Nr. 51, S. 229. – GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 28 f. (Nr. 109). – BÄUML 1950, S. 218. – SPRANDEL 1985, S. 120 (Nr. 59; Diana und Akteon).

Gv51 Hl. Georg

Augsburg, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg (ehem. Stiftskirche), Altar

Das Gemälde, das sich 1935/36 an der Südwand der Hörwarth-Kapelle befand, war 1947 in sehr schlechtem Zustand. Noch im Jahre 1962 befand es sich im Besitz der Kirche St. Georg (vgl. LIEB 1962).

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Dem Nachruf zufolge ist das Gemälde eines der letzten von Huber und entstand im Jahre 1812 (vgl. HUBER 1817, S. 362, 368). Dagegen scheint das Wappen des Propstes Anton Tischer (1799–1802) auf ein Entstehungsdatum um 1800 hinzudeuten (vgl. HÄMMERLE 1935/36, S. 143).

„Der Drachenkampf ist inmitten einer felsigen Landschaft dargestellt. St. Georg, der Kirchenpatron, reitet auf einem Schimmel, der beim Wahrnehmen des schlangenförmigen Drachens sich aufbäumt, den Kopf jäh nach rechts wendet, und mit vorquellenden Augen grimmig auf das Ungeheuer zu seinen Füßen blickt. Mit einem kräftigen Lanzenstoß durchbohrt der hlg. Georg, das Haupt nach rechts in Richtung des Drachen gesenkt, das geöffnete Maul und den geringelten Leib des Untiers. Er ist gekleidet in die Uniform eines römischen Offiziers mit Brustpanzer über kurzem Rock, einem Helm mit phantastisch aufgeputzten Federbusch und Sandalen. Zu Häupten des hlg. Georg lagern auf einer Wolkenbrücke zwei Putti, die interessiert dem Geschehen beiwohnen. Links im Hintergrund erscheint eine von Bäumen und kahlen Baumstümpfen bestandene felsige Anhöhe, die dem Bild einen idyllischen Charakter verleiht.“ (SPRANDEL 1985, S. 94 f.)

LITERATUR: HUBER 1817, S. 362, 368 (1812). – SEIDA UND LANDENSBERG 1830, S. 86. – WIRTH 1846, S. 62. – HÄMMERLE 1935/36, S. 143 (zw. 1799–1802). – LIEB 1962, S. 18 (1798). – SPRANDEL 1985, S. 94 ff., 120 (Nr. 60). – NESTLER 1994, S. 132.

Gv52 Vorstellung der hl. Theresia

Augsburg, kath. Pfarrkirche St. Moritz, Altar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1813

LITERATUR: HUBER 1817, S. 362, 368. – SPRANDEL 1985, S. 120 (Nr. 61). – SPRANDEL 1994, S. 182. – NESTLER 1994, S. 132. – MÜLLER, GERNOT MICHAEL (HG.): *Das ehemalige Kollegiatstift St. Moritz in Augsburg (1019–1803). Geschichte, Kultur, Kunst*, Lindenberg 2006 (keine Erwähnung Hubers).

3.3.2 Verschollene und zerstörte, undatierte Werke

Gvu1 Die Auffahrt der heiligen Jungfrau in den Himmel

Öl/Lw., Höhe 6 Schuh, Breite 2 Schuh 10 Zoll

ANMERKUNG: „Ein Altarblatt. (...) Erfindung, Gruppierung und Kolorit ausnehmend schön.“ (GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810, S. 54).

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810, S. 54, Nr. 115.

Gvu2 Tobias auf der Reise

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810, S. 54, Nr. 116.

Gvu3 Der Engel zeigt Agar die Quelle an

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810, S. 54, Nr. 117.

Gvu4, Gvu5 Zwey heilige Familien nach Raphael

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810, S. 54, Nr. 118 und 119.

Gvu6–Gvu9 Vier Kabinetstücke mit Landschaften, Figuren und machfaltige Malergedanken

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG DEURINGER 1810, S. 54, Nr. 120–123.

Gvu10 Eine Landschaft. Auf dem Vordergrunde ein Bauer, der Kühe und Geisen herumtreibt

Öl/Holz

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 32, Nr. 126. – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 68)

Gvu11 Aurora und Cephalus

Öl/Holz

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 35, Nr. 142. – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 70).

Gvu12 Christus mit den Jüngern zu Emmaus

Öl/Lw.

LITERATUR: GEMÄLDESAMMLUNG HUBER 1814, S. 44, Nr. 198. – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 73).

Gvu13 Gütervermessung

Tüchtiges Genrebild
Augsburg, Gasthof zu den Drei Mohren

LITERATUR: SEUBERT 1878, S. 259.

Gvu14 Verkündigung Mariä

Öl/Lwd., 80 x 55 cm
Mittelstetten, Kirchenstiftung

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SCHRÖDER 1912–32, S. 459, bezeichnet: „J A H (*ligiert*) ueber.“

LITERATUR: SCHRÖDER 1912–32, S. 459.

Gvu15 Halbfigur Christus mit Weltkugel

Öl/Lwd., 100 x 70 cm
Augsburg, Hospitalverwaltung, kath. Kapelle

EIGENHÄNDIGKEIT: Zuschreibung durch LIEB 1962, S. 18.

LITERATUR: LIEB 1962, S. 18.

Gvu16 Versuchung Christi in der Wüste

Öl/Karton

Ehem. Sammlung Karl Frank (gest. 1918), Augsburg

LITERATUR: LIEB 1962, S. 18. – SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 63).

Gvu17 Christus mit Nikodemus

Öl/Lw., 64 x 84 cm

Auktionshaus H.O. Hauenstein, Frankfurt a. M., Kat. Nr., 2022, 44./45. Auktion vom 24.–26.05.1962, Nr. 2014

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 121 (Nr. 66).

3.4 Abzuschreibende Werke

Ga1–Ga12 Zwölf Apostelbilder

Öl/Lwd., 54 x 33 cm

Deubach, kath. Pfarrkirche St. Gallus, an den Chor- und Langhauswänden

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/ OTTEN 1970, S. 72. Datierung 1766. Die Gemälde entsprechen weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und müssen seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 72. – SPRANDEL 1985, S. 114 (Nr. 32). – DEHIO 1989, S. 234 (um 1765/66, vielleicht von Huber). – PÖTZL 1989, S. 226. – NESTLER 1994, S. 133. – PAULA 1997, S. 261.

Ga13 Gefangennahme Christi

Öl/Lwd.

Schwabmünchen, kath. Kapelle zu Unserer Lieben Frau

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch DEHIO 1989, S. 940. Datierung um 1760/70. Das Gemälde entspricht nicht dem Stil der Werke Hubers und muss seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: DEHIO 1989, S. 940. – PAULA 1997, S. 261 (1760/70).

Ga14 Auferstehung Christi

Öl/Lwd.

Schwabmünchen, kath. Kapelle zu Unserer Lieben Frau

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch DEHIO 1989, S. 940. Datierung um 1760/70. Das Gemälde entspricht nicht dem Stil der Werke Hubers und muss seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: DEHIO 1989, S. 940. – PAULA 1997, S. 261 (1760/70).

Ga15–Ga28 Vierzehn Kreuzwegstationen

Öl/Lwd., 85 x 111 cm

Sonthofen, kath. Spitalkirche hl. Kreuz, Langhauswände

PROVENIENZ: Der Kreuzweg war bis 1891 in der Pfarrkirche, dann in der Friedhofskapelle.

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch PETZET 1964, S. 827. Die 12. Station bezeichnet, „IAH.“, Datierung 1760/70. Die Gemälde entsprechen weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und müssen seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: PETZET 1964, S. 827. – SPRANDEL 1985, S. 114 (Nr. 33).

Ga29 Hl. Familie

Öl/Lwd.

Öffingen, Chorturm

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SCHÄHL 1983, S. 55. Datierung 1770/80. Das Gemälde entspricht nicht dem Stil der Werke Hubers und muss seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: SCHÄHL 1983, S. 55 (um 1780), 355 (1770/80).

Ga30 Hl. Anna mit Maria als Kind

Öl/Lwd., 173 x 114 cm

Waldberg, kath. Pfarrkirche zur Hl. Dreifaltigkeit, südlicher Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/ OTTEN 1970, S. 293. Datierung um 1772. Das mit Vorbehalt Huber zugeschriebene Gemälde entspricht weder dem Stil der Werke Hubers und muss seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 293. – SPRANDEL 1985, S. 114 (Nr. 35). – DEHIO 1989, S. 1036 (Augsburger Arbeiten um 1722). – NESTLER 1994, S. 133. – PAULA 1997, S. 262 (um 1772).

Ga31 Sel. Radegundis vor Maria betend

Öl/Lwd., 173 x 114 cm

Waldberg, kath. Pfarrkirche zur Hl. Dreifaltigkeit, nördlicher Seitenaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/OTTEN 1970, S. 293. Datierung um 1772. Das mit Vorbehalt Huber zugeschriebene Gemälde entspricht nicht dem Stil der Werke Hubers und muss daher seinem Œuvre abgeschrieben werden.

LITERATUR: siehe Ga30

Ga32 Hl. Sippe

Öl/Lwd., 54 x 44,5 cm
Augsburg, Privatbesitz

PROVENIENZ: 1955 erworben

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Auf der Rückseite am Keilrahmen rechts unten bezeichnet: „*Huber P.(in)xit* 1778.“ Das aufgrund der Signatur Huber zugeschriebene Gemälde entspricht weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und muss daher seinem Œuvre abgeschrieben werden.

LITERATUR: LIEB 1962, S. 18. – SPRANDEL 1985, S. 75, 110 (Nr. 16)

Ga33 Hl. Antonius von Padua

Öl/Lwd.
Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus, nördlicher Seitenaltar, Ädikulaaufbau

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/OTTEN 1970, S. 200. Datierung um 1786. Das Gemälde entspricht weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und muss seinem Œuvre abgeschrieben werden.

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 200. – DEHIO 1989, S. 605 (um 1786). – NESTLER 1994, S. 131. – PAULA 1997, S. 262 (um 1786).

Ga34 Hl. Sebastian

Öl/Lwd.
Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus, südlicher Seitenaltar, Ädikulaaufbau

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/OTTEN 1970, S. 200. Datierung um 1786. Das Gemälde entspricht weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und muss seinem Œuvre abgeschrieben werden.

LITERATUR: siehe Ga33

Ga35 Hl. Josef

Öl/Lwd.

Dorfen, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, linker Seitenaltar, Aufsatz

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch BRENNINGER 1990, S. 16. Datierung um 1786/1787. Das Gemälde entspricht nicht dem Stil der Werke Hubers und muss seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: BRENNINGER 1990, S. 16. – NESTLER 1994, S. 123 ff., 132 (1787).

Ga36 Mutter Anna, das Marienkind lehrend

Öl/Lwd.

Dorfen, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, rechter Seitenaltar, Aufsatz

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch BRENNINGER 1990, S. 16. Datierung um 1786/1787. Das Gemälde entspricht nicht dem Stil der Werke Hubers und muss seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: BRENNINGER 1990, S. 16. – NESTLER 1994, S. 123, 125, 132 (1787).

Ga37 Hl. Familie**Ga38 Hl. Antonius**

Öl/Lwd.

Rehling (früher Röhling), kath. Kirche St. Vitus und Katharina, Nischenaltäre

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch STEICHELE 1883, S. 224. Datierung 1793/94. Die Gemälde sind vielmehr Konrad Huber aus Weißenhorn zuzuschreiben (vgl. DEHIO 1989, S. 886. – OTT 2002, S. 198).

LITERATUR: STEICHELE 1883, S. 224. – WELISCH 1901, S. 84 (1793). – EURINGER 1903, S. XXXVI; Bd. 2, S. 434. – EURINGER 1910–16, S. XXXII, 658. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 128 (1793). – LIEB 1962, S. 18 (1793/94). – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NESTLER 1994, S. 132 (ein Altarblatt).

Ga39–Ga43 Vier Kirchenväter und Hl. Vitus

Öl/Lwd., 70 x 50 cm

Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus, Emporenbrüstung

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch OTTEN/ NEU 1970, S. 106. Datierung um 1800. Die Gemälde entsprechen weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und müssen seinem Œuvre zugeschrieben werden.

LITERATUR: OTTEN/ NEU 1967, S. 106 (um 1800). – SPRANDEL 1985, S. 114 f. (Nr. 36). – DEHIO 1989, S. 812 (Ende 18. Jh.). – LIEB 1992, S. 20 f. mit Abb. (keine Zuschreibung an Huber). – PAULA 1997, S. 262.

Ga44 Herz Jesu
Ga45 Herz Mariä

Öl/Lwd., 65 x 50 cm (bzw. 95 x 67 cm, mit Rahmen)

Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius, Pfarrwohnanlage, Dachboden

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/OTTEN 1970, S. 57. Datierung 1814 (vgl. FISCHER 2002/2003, S. 236). Die Gemälde entsprechen weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und müssen seinem Œuvre zugeschrieben werden.

Die beiden Gemälde verdeckten wohl die beiden ovalen Reliquienschreine, die einst auf dem Hochaltar standen und heute in den Nischen seitlich des Altars untergebracht sind.

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 57. – SPRANDEL 1985, S. 115 (Nr. 37).

Ga46–Ga59 Vierzehn Kreuzwegstationen

Öl/Lwd., 86,5 x 56 cm

Inningen, Pfarrhof (Pfarrheim), Dachboden

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch NEU/OTTEN 1970, S. 188. Aufgrund der Signatur „*Jo Amman pinxit 1807*“ auf der ersten Kreuzwegstation ist Kreuzweg für Joseph Amann in Anspruch zu nehmen.

„Joseph Amann dürfte ein Schüler Hubers gewesen sein. Bei den jährlich einmal an der Augsburger Stadtakademie stattfindenden Ausstellungen ist ihm 1785 ein kleineres Prämium verliehen worden. Die Inniger Kreuzwegstationen sind vermutlich Kopien nach denen in der kath. Friedhofskapelle St. Michael in Augsburg von Huber, doch sind sie im Vergleich zu diesen im Detail gröber, schematischer und in den Konturen härter. Zwei Stationen sind von anderer Hand in der 2. Hälfte des 19. Jh. erst gemalt worden (1. und 6. Station bez.: K. Glocker 1866 und 1873).“ (SPRANDEL 1985, S. 115).

LITERATUR: NEU/ OTTEN 1970, S. 188. – SPRANDEL 1985, S. 115 (Nr. 38).

Ga60 Hl. Aloysius
Ga61 Hl. Franz Xaver

Öl/Lwd. (oval)

Baindlkirch, kath. Pfarrkirche St. Martin, Seitenaltarmensen

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch DEHIO 1989, S. 165. Die Gemälde entsprechen weder dem Stil noch der Qualität der Werke Hubers und müssen seinem Œuvre zugeschrieben werden.

Ga62 Heimsuchung Mariens

Öl/Lwd.

Würzburg, Käppele, Hochaltar

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch SCHAROLD 1818, S. 253, und NIEDERMAYER 1860, S. 377. Das Hochaltarblatt ist, ebenso wie die Altarblätter der Gnadenkapelle, Konrad Huber zuzuschreiben (vgl. MADER 1915, S. 239. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 177).

LITERATUR: SCHAROLD, K. G.: *Beiträge zur älteren und neueren Chronik von Würzburg*, Würzburg 1818, S. 253. – NIEDERMAYER, ANDREAS: *Kunstgeschichte der Stadt Würzburg*, Würzburg Frankfurt a. M. 1860, S. 377. – MADER, FELIX: *Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg*, Bd. 3, 12. Stadt Würzburg, München 1915, S. 239. – AUSST. KAT. HUBER 2002, S. 177.

Ga63 Altarbild

Öl/Lwd.

Gablingen, kath. Pfarrkirche St. Martin

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Zuschreibung durch EURINGER 1910–16, S. 699. Alle Altarblätter stammen von Johann Georg Lederer, 1735 (vgl. DEHIO 1989, S. 366).

LITERATUR: EURINGER 1910–16, S. 699. – LIEB 1962, S. 18.

IV. Katalog der Zeichnungen

4.1 Gesicherte Werke

Z1 Nachzeichnung des Kuppelfreskos von Ciro Ferri in Sant' Agnese, Rom

Rötelzeichnung, mit Bleigriffel Unterzeichnung

39 x 40,8 cm (rund beschnittenes Blatt)

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1932 : 113

PROVENIENZ: Geschenk des Herrn Franz Drey (München), aus der Sammlung Charles M. A. Lang

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Mitte unten rechts bezeichnet: „*Hueber fec.*“. Datierung 1750/60er Jahre

Vermutlich kopierte Huber das erste Blatt der Stichserie „Cupola della Chiesa di Sta Agnese à Piazza Navona in Roma“ von Nicolas Dorigny nach der Kuppelausmalung von Ciro Ferri (1690), welches eine Gesamtansicht der Kuppel zeigt.

Huber skizzierte die Komposition in Rahmen- und Umrisslinien, kaum Binnenzeichnung. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der Darstellung von Licht- und Schattenwerten im äußeren Figurenring sowie der Figurenverteilung.

LITERATUR: Versteigerungs-Katalog, New York 1932, Nr. 86.



Z1 NACHZEICHNUNG DES KUPPELFRESKOS VON CIRO FERRI IN S. AGNESE, ROM, RÖTELZEICHNUNG, MIT BLEIGRIFFEL UNTERZEICHNUNG, 39 x 40,8 CM (RUND BESCHNITTENES BLATT), MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 1932 : 113 (FOTO STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN)

Z2 Das Letzte Abendmahl

Feder in Grau, grau laviert, zur Übertragung mit Blei quadriert

40,2 x 32 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 3736

Entwurf für das Deckenbild der kath. Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberhausen (Fv XV, A)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1797

PROVENIENZ: Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer, Schondorf

AUSSTELLUNGEN: Süddeutsches Rokoko, 1947 in Augsburg. – Meisterzeichnungen des deutschen Barock, 1987 in Augsburg.

Erste Entwurfsfassung für das Mittelschiff-Fresko der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberhausen. – Eine steile Treppenanlage, die ein Jüngling heranschreitet, führt zum Abendmahlsraum, in dem Jesus und seine Jünger an einer langgestreckten, bildparallelen Tafel sitzen. Im Hintergrund tragen Diener Speisen und Getränke heran, die zu beiden Seiten mit der Zubereitung des Mahls beschäftigt sind. Zwei Engel schweben auf einer Wolke über dem Geschehen. Ein geraffter Vorhang gibt den Blick auf eine steil ansteigende Bogenarchitektur frei.

Diese erste Fassung ist aufgrund der ovalen Bildform eindeutig diesem Entwurfsprozess zuzurechnen. Jedoch verweist das Quadratnetz auf eine Ausführung. So bediente sich Huber im Jahre 1810 nachträglich dieses Entwurfes als Vorlage für das Chorfresko in Baidlalkirch (F XXVI, B; vgl. auch NESTLER 1994, S. 130).

LITERATUR: HÄMMERLE 1925, S. 127. – FEUNLER 1926, S. 58 (Nr. 185). – LIEB 1947, S. 51. – BIEDERMANN 1987, S. 302 (Nr. 145) mit Abb. – HAMACHER 1987, S. 96 f., Kat. Nr. 21. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 245. – NESTLER 1994, S. 130. – MENATH-BROSCH 2012.



Z2 DAS LETZTE ABENDMAHL, FEDER IN GRAU, GRAU LAVIERT, ZUR ÜBERTRAGUNG MIT BLEI
QUADRIERT, 40,2 x 32 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. G 3736

Z3 Das Letzte Abendmahl

Feder in Grau, grau laviert, weiß gehöht, zur Übertragung mit Blei quadriert

35,7 x 28,6 cm

Wasserzeichen J KOOL

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 12925

Entwurf für das Deckenbild der kath. Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberhausen (Fv XV, A)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Signiert unten links: „*Huber del.*“. Datierung um 1797

PROVENIENZ: Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer, Schondorf

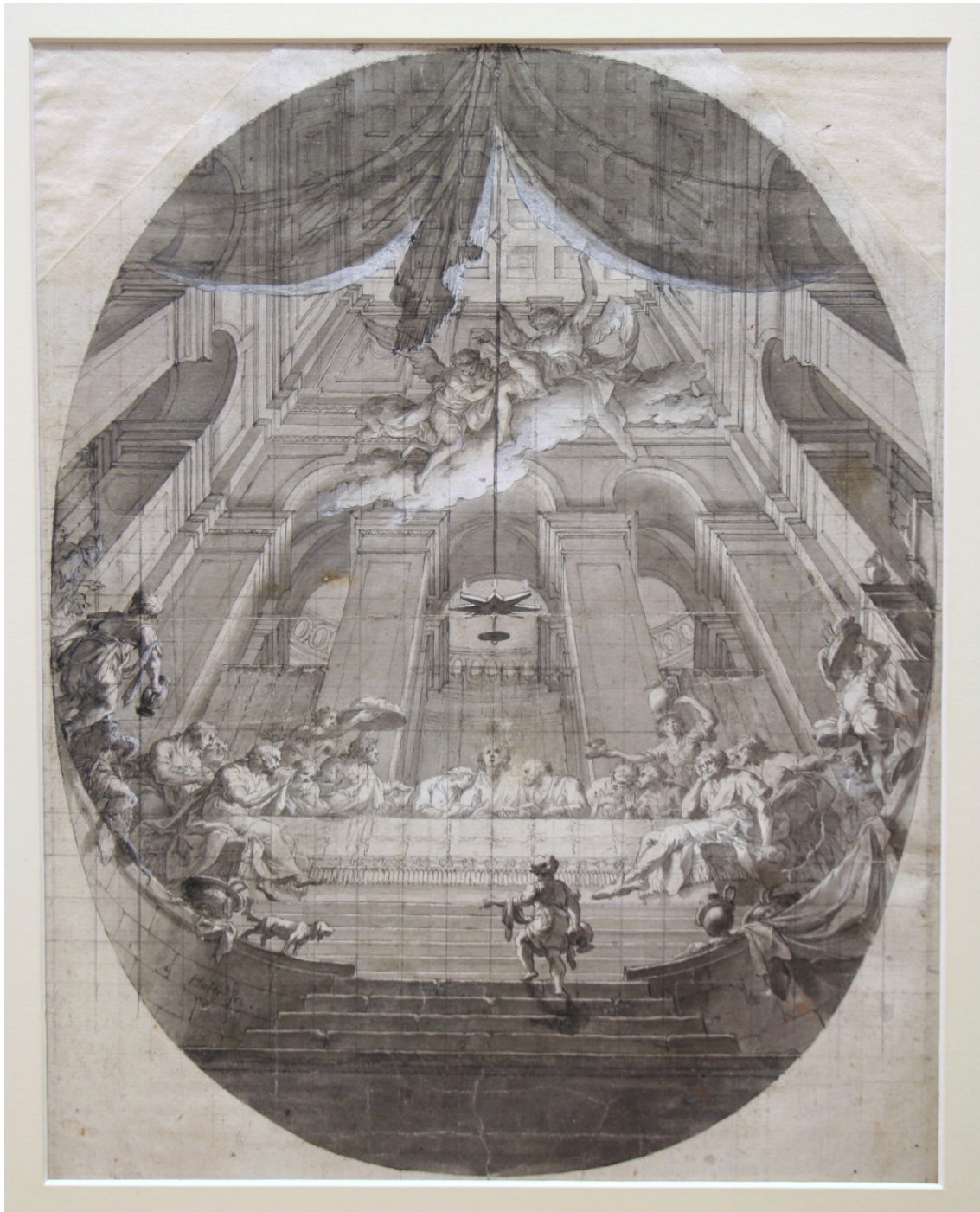
AUSSTELLUNGEN: Süddeutsches Rokoko, 1947 in Augsburg. – Meisterzeichnungen des deutschen Barock, 1987 in Augsburg.

Zweite Entwurfsfassung für das Hauptfresko der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Oberhausen, welche weitgehend der Ausführung entspricht. – Eine steile Treppenanlage, die ein Jüngling emporschreitet, führt zum Abendmahlsraum, in welchem Jesus und seine Jünger an einer langgestreckten, bildparallelen Tafel sitzen. Im Hintergrund tragen Diener Speisen und Getränke heran, die zu beiden Seiten mit der Zubereitung des Mahls beschäftigt sind. Zwei Engel schweben auf einer Wolke über dem Geschehen. Ein geraffter Vorhang gibt den Blick auf eine steile, doppelstöckige Pfeiler-Arkaden-Halle frei.

Beide Fassungen sind in ihrer Grundanlage und der symmetrischen Figurenkomposition sehr ähnlich. Jedoch sind sie in der Gestaltung des Architekturraumes unterschieden: Das Kuppelmotiv über weiten Arkaden und mächtigen Pfeilern der ersten Entwurfsfassung (Z2) ist einer doppelstöckigen, steilen Arkadenhalle mit nach oben abschließender Kassettendecke und apsidialer Rückwand gewichen.

Diese zweite Entwurfsfassung entspricht weitgehend der freskalen Ausführung und wurde mittels des über die Zeichnung gelegten Quadratrasters übertragen, wobei die Komposition in den Proportionen erweitert und gestreckter erscheint. Daneben wurde die halbkreisförmig schließende Balustradenmauer zugunsten der den Bildraum begrenzenden Vorhänge in den Arkaden vernachlässigt. Eine Hinzufügung ist in den Fußwaschungsutensilien zu konstatieren (vgl. Trugenhofener Abendmahlsbild, F X, A).

LITERATUR: HÄMMERLE 1925, S. 127. – FEUNLER 1926, S. 58 (Nr. 184). – LIEB 1947, S. 52. – BIEDERMANN 1987, S. 304 (Nr. 146) mit Abb. – HAMACHER 1987, S. 96 f., Kat. Nr. 22. – SCHNEIDER 1988, S. 132 (Nr. 53) mit Abb. – HAGEN/ WEGENER-HÜSSEN 1994, S. 245. – NESTLER 1994, S. 130. – MENATH-BROSCH 2012.



Z3 DAS LETZTE ABENDMAHL, FEDER IN GRAU, GRAU LAVIERT, WEIß GEHÖHT, ZUR ÜBERTRAGUNG MIT BLEI QUADRIERT, 35,7 x 28,6 CM, WASSERZEICHEN J KOOL, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. G 12925

Z4 Die Verückung der hl. Theresa

Feder in Schwarzbraun über Bleistift, grau laviert, weiß gehöht, auf bräunlichem Bütten
27,8 x 19,8 cm

Vermutlich Entwurf für das 1813 datierte, jedoch verschollene und zerstörte
Altargemälde „Vorstellung der hl. Theresia“ von St. Moritz in Augsburg (Gv52).

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: um 1813

PROVENIENZ: Versteigerung am 25.05.2006 (www.lot-tissimo.com)

„Der linke Rand leicht gebräunt und mit kleineren, hinterlegten Einrissen. Reizvoller,
auch in seiner Hell-Dunkel-Wirkung schön durchgearbeiteter Entwurf (...).“ (www.lot-tissimo.com).

LITERATUR: unveröffentlicht

4.2 Zugeschriebene Werke

Zz1 Portalgestaltung von St. Moritz

Feder in Grau, grau laviert und koloriert

25,2 x 11,7 cm

Augsburg, Stadtarchiv, KWA B 4⁶

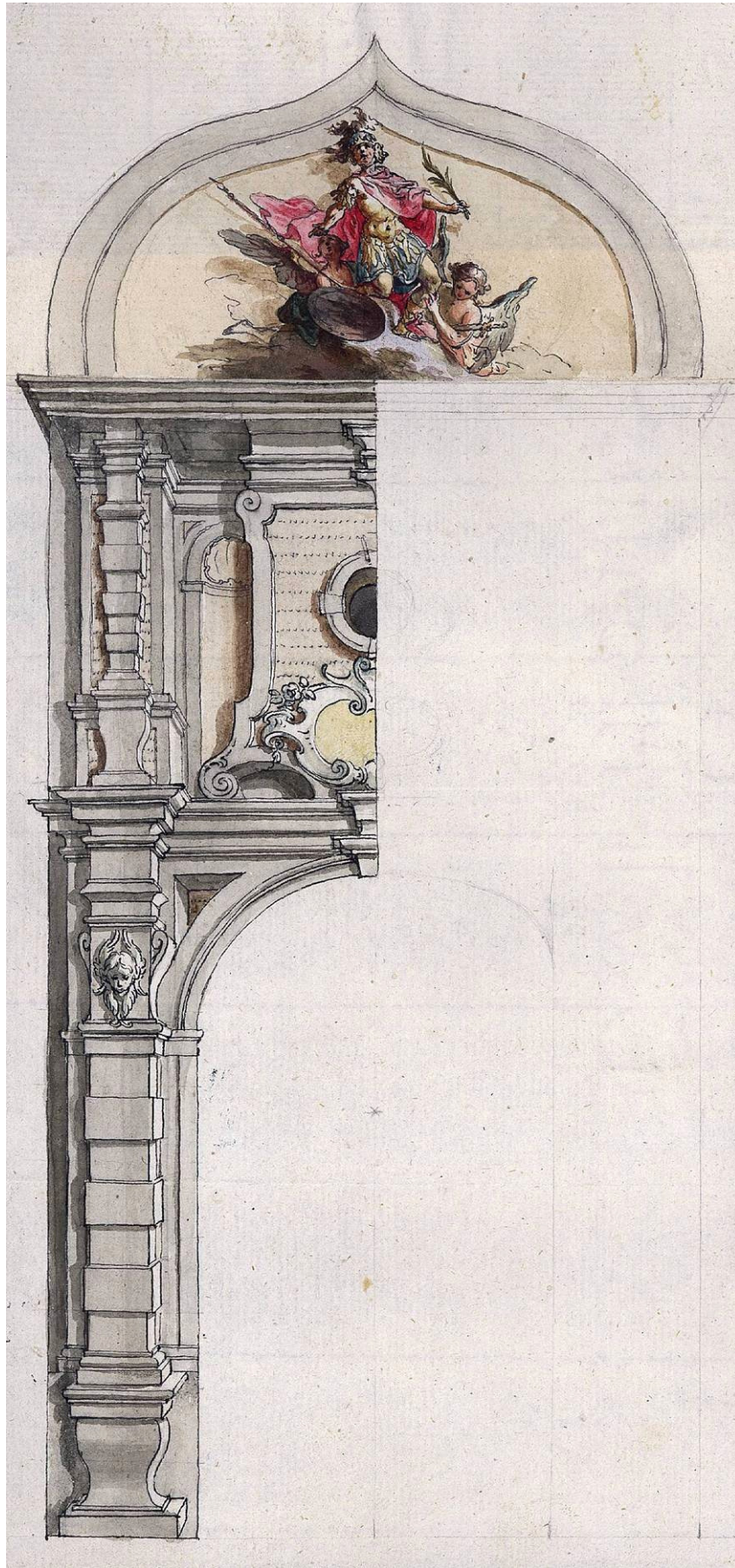
Zugeschriebener Entwurf für die Portalgestaltung von St. Moritz (Fv VI)

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: Für die Portalgestaltung erhielt Huber 100 fl., deren Erhalt er am 19. November 1774 quittierte (StadtA A, KWA B 4⁶). Datierung um 1774

Entwurf einer Scheinarchitektur um ein Portal mit Fresko über demselben. Die Portalgestaltung täuscht in Graumalerei eine Putzgliederung mit Stuckdekoration vor. Die Portalarchitektur ist jedoch nur auf der linken Hälfte ausgearbeitet. Der hl. Moritz (auch Mauritius) ist als römischer Soldat mit Märtyrerpalme, Schwert, Schild und Lanze in Begleitung von zwei Engeln auf Wolken über dem Portal gegeben.

QUELLEN: StadtA A, KWA B 4⁶ (Augsburg St. Moritz-PfarrKirche. Act: Den Bau des Kirchen Portals, und der Fascade, nebst die daran angebaute Brunen Gewölb und Läden betr 1718 1774).

LITERATUR: unveröffentlicht



Zz1 PORTALGESTALTUNG VON ST. MORITZ, FEDER IN GRAU, GRAU LAVIERT UND KOLORIERT, 25,2 x 11,7 CM, STADTA A, KWA B 4⁶ (FOTO STADTA A)

4.3 Verschollene und unbekannte Werke

Zv1 Ein Porträt in Oval

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1788

LITERATUR: *Neunte Nachricht an das Augspurische Publikum ...*, Augsburg 1788, S. 21 (Nr. 62).

V. Katalog der Druckgraphik

5.1 Gesicherte Werke

D1–4 Radierfolge der vier Erdteile Europa, Asien, Afrika, Amerika

D1 Europa

Kupferstich, 14,4 x 20,4 cm

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 101758

Bezeichnet unten links: „*J A H (ligiert) ueber inv: et sculp:*“, unten rechts: „*Georg Christoph Kilian. excud.*“

Um 1750/60

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169 (14,2 x 20,4 cm).

Darstellungen der vier Erdteile durch Bruststücke von je zwei allegorischen Figuren in Landschaft, eingerahmt von geschwungenen Rocaillerahmen in querrechteckigem Format. Auf die Fauna des jeweiligen Erdteils verweisen Tierköpfe am oberen Bildrand. „Ein allegorisches Mädchen, links, mit kleiner Krone ermahnt einen jungen Krieger, rechts, in Rüstung und Harnisch. Im Ornament oben ein Pferdekopf nach rechts, unten ein Medusenhaupt.“ (HÄMMERLE 1925, S. 129).

D2 Asien

Kupferstich, 14,4 x 20,4 cm

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 101757

Bezeichnet unten links: „*J A H (ligiert) ueber inv: et sculp:*“

Um 1750/60

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169 (14,2 x 20,4 cm).

Darstellungen der vier Erdteile durch Bruststücke von je zwei allegorischen Figuren in Landschaft, eingerahmt von geschwungenen Rocaillerahmen in querrechteckigem Format. Auf die Fauna des jeweiligen Erdteils verweisen Tierköpfe am oberen Bildrand. „Ein allegorisches Mädchen, rechts, ermahnt einen Bogenschützen, links; rechts rückwärts Pyramide. Im Ornament oben ein Elefantenkopf nach links, unten ein Turban.“ (HÄMMERLE 1925, S. 129).

D3 Afrika

Kupferstich, 14,4 x 20,4 cm

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 101756

Bezeichnet unten rechts: „*J A H (ligiert) ueber inv: et sculp:*“

Um 1750/60

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169 (14,2 x 20,4 cm).

Darstellungen der vier Erdteile durch Bruststücke von je zwei allegorischen Figuren in Landschaft, eingerahmt von geschwungenen Rocaillerahmen in querrechteckigem Format. Auf die Fauna des jeweiligen Erdteils verweisen Tierköpfe am oberen Bildrand.

„Links vorne ein Neger nach rechts, dahinter, rechts, ein Negermädchen mit Kopftuch: im Ornament oben und unten fratzenhafte Köpfe.“ (HÄMMERLE 1925, S. 129).

D4 Amerika

Kupferstich, 14,4 x 20,4 cm

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 101755

Bezeichnet unten rechts: „*J A H (ligiert) ueber inv: et sculp:*“

Um 1750/60

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169 (14,2 x 20,4 mm).

Darstellungen der vier Erdteile durch Bruststücke von je zwei allegorischen Figuren in Landschaft, eingerahmt von geschwungenen Rocaillerahmen in querrechteckigem Format. Auf die Fauna des jeweiligen Erdteils verweisen Tierköpfe am oberen Bildrand. „Ein allegorisches Mädchen mit Bogen und Kopfschmuck, rechts vorne, spricht nach links zu einem jungen Indianer mit Federschmuck: rechts rückwärts ein Zelt: im Ornament oben ein Krokodilskopf nach rechts, unten ein exotischer Vogel.“ (HÄMMERLE 1925, S. 129).

VERSTEIGERUNGEN: Die vier Weltteile, Kupferstich, 14,1 x 20,1 cm, verkauft durch Galerie Gerda Bassenge, 28.11.1997 (Lot 5580), Auktion 70 sowie am 27.11.1998 (Lot 5670), Auktion 72.

LITERATUR: SEUBERT 1878, S. 259. – MÜLLER/ SINGER 1921, S. 211. – NAGLER 1924, S. 159. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 125–130 mit Abbildungen. – LIEB 1962, S. 18. – SPRANDEL 1985, S. 103, 122 (Nr. 74). – SCHNEIDER 1988, S. 132. – NESTLER 1994, S. 133. – MENATH-BROSCH 2012.



D1 EUROPA, KUPFERSTICH, 14,4 x 20,4 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 101758



D2 ASIEN, KUPFERSTICH, 14,4 x 20,4 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 101757



D3 AFRIKA, KUPFERSTICH, 14,4 x 20,4 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 101756



D4 AMERIKA, KUPFERSTICH, 14,4 x 20,4 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 101755 (FOTO STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN)

5.2 Reproduktionsgraphik nach Werken Hubers

5.2.1 Datierte Reproduktionsgraphik

Dn1 Großer Kalender von Basel

Wappenkalender für das Bistum Basel auf das Jahr 1779, unter Friedrich von Wangen (1775–82); Calender auf das Gemein Jahr, nach der Gnadenreichen Geburt unseres lieben Herrn Jesu Christi MDCCLXXIX., 1779

Kupferstich, 190 x 95 cm (aus drei Bogen zusammengesetzt)

Zürich, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Inv. Nr. D 1711

Bezeichnet unten: „Joan Hueber invenit et delin. Klauber sc.“. – „Joann Jos. Hueber Inv et Jos. Hartmann pinxit. Fratres Klauber Catholici Serenissimi et Reverendissimi Archiep. et Elect. Trevir et Episc. August. ac Princ. Præpos Elvac. et Serenissimi Elect. et Com. Palat. nec non Celsissimi Principis Kampidun. Chalcographi Aulici Sculps. Aug. V. A. 1779.“ (AMWEG 1937, S. 462).

Das Kalenderblatt ist von dreigeteiltem Aufbau: Im Zentrum ein Triumphbogenmotiv als rahmendes Gerüst für das Kalendarium, im oberen Teil begleitet von einer Himmelsglorie sowie im unteren Teil von einer Stadtansicht.

Im Zentrum des oberen Teils erscheint ein von Engeln präsentiertes Medaillon mit dem austauschbaren Bildnis des Bischofs Friedrich von Wangen. Dieses Medaillon umrahmen Heilige auf Wolken sowie Tugendallegorien. Insgesamt sind elf Heilige dargestellt: an ihrer Spitze ist Maria Immaculata, als wichtigste Patronin der Diözese, angeordnet. Sie wird zu beiden Seiten von zehn Heiligen begleitet, darunter sind drei Märtyrer in Gestalt eines Papstes, eines Bischofs und einer Jungfrau, zwei Mönche, die als Märtyrer starben, drei Bekenner sowie zwei Herrscher, die Laien waren. Zu ihrer Rechten erscheint, auf der Höhe des Medaillons, Kaiser Heinrich II. (gest. 1024) mit Zepter, Krone und einem Modell des Baseler Münsters, dessen Neubau er 1019 gefördert haben soll. Über ihm sitzt links außen Ursicinus (Eremit aus dem Jura, 7. Jh.), in eine Dalmatik gekleidet, mit einer Schwertlilie, dem Symbol der Keuschheit, in der rechten Hand. Daran schließt sich eine Dreiergruppe an: Pantalus, erster Bischof von Basel mit Bischofsstab und Mitra, Morandus (Prior des cluniazensischen Priorates zu Altkirch, Patron des Sundgau, gest. um 1115) in benediktinischer Mönchskutte mit Weintraube (als Schutzpatron der Winzer) sowie Himerius (Eremit aus dem Jura, 7. Jh.) mit den Evangelien. Zur Linken Marias erscheint auf der rechten Bildhälfte, gegenüber von Kaiser Heinrich II., Kaiserin Kunigunde (gest. 1093), die Frau Heinrichs II., in fürstlichem Gewand mit Krone und Zepter, das von einem Engel getragen wird. Darüber sitzen Papst Leo IX. (1049–1054), der aus der Diözese Basel stammt, mit Tiara und Pontifikalkreuz sowie der Märtyrer Germanus, der erste Abt von Moutier-Grandval (gest. um 675) mit Abtsstab und Mitra sowie Märtyrerpalme einander zugewandt auf einer Wolke. Dahinter erscheinen die Jungfrau und Märtyrerin Ursula (gest. um 451) mit Krone, Pfeil, Martyriumspalme und weißer Fahne sowie der Märtyrer Randoaldus (Gefährte von Germanus) in benediktinischer Mönchskutte mit Lanze und ebenfalls

Martyriumspalme. Den oberen Abschluss bildet ein langes, von Putten getragenes Spruchband, auf welchem die Namen all dieser Heiligen zu lesen sind.

Zu ihren Füßen erscheinen, auf dem Gebälk der Triumphbogenarchitektur stehend, sechs Tugendallegorien, von links nach rechts: die Mäßigkeit (Temperantia) mit Krug, Gerechtigkeit (Justitia) mit verbundenen Augen und Waage, die Klugheit (Prudentia) mit Spiegel und Schlange, die Stärke in Rüstung, die Unschuld (Innozentia) mit Lilie und Taube sowie der Glaube (Fides) mit Hostienkelch und Kreuz. Seitlich davon stehen je zwei Putten, die durch ihre Attribute als Allegorien der Jahreszeiten zu identifizieren sind. Links der Frühling (Putto mit Blumen) und der Sommer (Putto mit Ähren) sowie rechts der Herbst (Putto mit Trauben) und der Winter (Putto mit Feuer).

Den zentralen Teil des Kalenders bildet eine griechisch-römische Triumphbogenarchitektur. Im Zentrum des Frieses halten Engel das Wappen des Bischofs und das der Stadt. Die Vogtwappen der Provinzen – Franches-Montagnes, Elsgau, Birseck, Zwingen, Delémont, Bienne, La Neuveville, Saint-Ursanne, Pfeffingen, Erguel, Moutier-Grandval, Schliengen – erscheinen in der angrenzenden Frieszone. Zwischen den Kapitellen der griechischen Kolonnade halten Putten die Wappen der sechs noblen Familien, die der achtzehn Bischofskapitel sind verteilt auf den äußeren Säulen. In der zentralen Nische präsentiert Chronos mit Sense und Sanduhr das Kalenderblatt, welches aus einem austauschbaren Blatt besteht. Darunter erscheint eine Stadtansicht von Porrentruy mit allen Stadttoren und Befestigungen, die die Stadt im alten Reich besaß.

Das Zentrum des unteren Teils bildet eine Darstellung von Arlesheim, Sitz des Bischofskapitels, wo das Kollegium seinen offiziellen Sitz hatte und wo auch die Bischofskirche war. Die seitlich flankierenden Figuren sind Personifikationen, links Diana mit Pfeil und Bogen, rechts Pomone und Ceres mit Ährengarben. Die beiden im Vordergrund sitzenden Gestalten sind Quell- und Flussallegorien. Ganz zuunterst erscheint ein Jagdstillleben mit Gänsen, Eule, Hirsch und einem Wildschwein.

ANMERKUNG: Der in das Jahr 1779 datierende Wappenkalender wurde im Verlag der Gebrüder Klauber verlegt. Das Bild wurde bis zur französischen Revolution benutzt, wobei jedes Jahr der neue Kalender aufgeklebt werden konnte (vgl. REBETEZ S. 135). Als Beispiel hierfür kann der Wappenkalender von Fürstbischof Josef Sigismund von Roggenbach (1782–1794) des Jahres 1791 angeführt werden. Dieses Exemplar (100 x 200 cm) befindet sich im Musée jurassien in Delémont (vgl. JURA 1981, S. 122).

LITERATUR: BERNIER, PAUL: *Le dernier calendrier des Princes-Evêques de Bâle à Porrentruy (1791)*, in: Almanach catholique du Jura, 1916, S. 29–32. – THIEME/BECKER 1924, Bd. 19/20, S. 412 (Stichwort: Klauber). – AMWEG, GUSTAV: *Les Arts dans Le Jura Bernois et a Bienne*, tome premier, Porrentruy 1937, S. 461 f. mit Abb. – JURA: *Treize siècles de civilisation chretienne*. Le livre de l'exposition de Delémont, du 16 Mai au 20 Septembre 1981, Delémont 1981, S. 122 f. (gleicher Stich von 1779, Kalender von 1791). – SPRANDEL 1985, S. 123 (Nr. 79). – REBETEZ, JEAN-CLAUDE (HG.): *Pro Deo. Das Bistum Basel vom 4. bis ins 16. Jahrhundert*, Delsberg 2006, S. 133 ff., Abb. 141 f. (keine Erwähnung Hubers, Abb. des Kalenders). – BILLER, JOSEF H.: *Die großen Wappenkalender des Heiligen Römischen Reiches*, in: Nordost-Archiv, 12. Jg., 1979, H. 53, S. 1–12.

VERSTEIGERUNG: Ein weiteres Exemplar (196 x 101 cm) wurde von der Galerie Vogler, Auktionshaus in Basel, im Jahr 2000 zum Verkauf angeboten (www.artprice.de).



DN1 GROßER KALENDER VON BASEL, KUPFERSTICH, 190 x 95 CM, ZÜRICH, GRAPHISCHE SAMMLUNG DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNischen HOCHSCHULE, INV. NR. D 1711 (FOTO GRAPHISCHE SAMMLUNG DER ETH ZÜRICH)

Dn2 Titelblatt zu Johann Karl Hedlingers Medaillenwerk

Schabkunstblatt, 23,6 x 15,8 cm

HEDLINGER, JOHANN KARL: *Medaillenwerk*. Gezeichnet von Johann Caspar Füßli, und in schwarzer Kunst bearbeitet von Johann Elias Haid, Augsburg 1781

Bezeichnet unten links: „Joseph Huber pinx. Aug. Vind. 1781.“, unten rechts: „Joh. Elias Haid sculp. Aug. Vind. 1781.“

Im Zentrum eines toskanischen Tempiettos steht auf einem Säulenpostament ein amphorenähnliches Gefäß mit der Aufschrift „HEDL“. Eine antik gekleidete Frau rückt die Amphore an ihren rechten Platz. Eine weitere Figur sitzt im Halbprofil auf einem Steinblock und sinniert über drei Medaillen. Darüber schweben zwei Putten mit Lorbeerkranz und Fanfare. Im Hintergrund parkähnliche Szenerie.

LITERATUR: MURR 1781, S. 77. – THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – SPRANDEL 1985, S. 123 (Nr. 80).



DN2 TITELBLATT ZU JOHANN CARL HEDLINGERS MEDAILLENWERK, SCHABKUNSTBLATT, 23,6 X 15,8 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, 2 NUM.REC. 25, TITELBLATT (FOTO BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN)

5.2.2 Undatierte Reproduktionsgraphik

Dnu1, Dnu2 Vier Temperamente

Dnu1 Sanguineus – Colericus

Kupferstich, 18,5 x 30 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 11304

Bezeichnet unten links: „*Hueber: del.*“, unten mitte: „*No 3.*“, unten rechts: „*Joh. Georg Hertel excud. Aug: Vind:*“ (Hertel Verlags-Nr. 3)

PROVENIENZ: Sammlung Max Hofmann 1929

Rahmenlose, hochrechteckige Darstellungen der vier Temperamente (Landschaften mit figürlicher Staffage). Jeweils zwei Temperamente sind auf einem Blatt zusammengefasst. Auf dem ersten Blatt ist der Sanguiniker dem Choleriker gegenübergesetzt. Die Szenen werden seitlich durch Bäume und Buschwerk eingefasst sowie nach unten durch ein Ornament mit Emblemen (Attribute, die den Sinn der Darstellungen erläutern) abgeschlossen.

Die linke Szene zeigt ein Mädchen, das zum Flötenspiel des heiteren Sanguinikers tanzt. Unten Musikinstrumente. Die rechte Szene zeigt den von Wut entbrannten Choleriker, der mit gezogenem Schwert nach links ein fliehendes Mädchen verfolgt. Unten Waffen.

Dnu2 Phlegmaticus – Melancholicus

Kupferstich, 18,5 x 30 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 11306

Bezeichnet unten links: „*Hueber: del.*“, unten mitte: „*No 3.*“, unten rechts: „*Joh. Georg Hertel excud. Aug: Vind:*“ (Hertel Verlags-Nr. 3)

PROVENIENZ: Sammlung Max Hofmann 1929

Rahmenlose, hochrechteckige Darstellungen der vier Temperamente (Landschaften mit figürlicher Staffage). Jeweils zwei Temperamente sind auf einem Blatt zusammengefasst. Auf dem zweiten Blatt ist der Phlegmatiker dem Melancholiker gegenübergesetzt. Die Szenen werden von Architekturversatzstücken hinterfangen sowie nach unten durch ein Ornament mit Emblemen (Attribute, die den Sinn der Darstellungen erläutern) abgeschlossen.

Die linke Szene zeigt den Phlegmatiker mit einem Krug zwischen Fässern sitzend und mit der Pfeife Rauchschwaden in die Luft blasend. Rechts dahinter eine Frau mit Krug. Im Hintergrund architektonische Versatzstücke, unten ein Krug. Die rechte Szene zeigt einen sitzenden Mann und eine stehende Frau, die in grüblerischen Gedanken zuseiten eines bücherbeladenen Tisches verharren. Im Hintergrund ein tuchbehangener Pfeiler, unten eine Eule.

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 104, 122 (Nr. 78).



DNU1 SANGUINEUS – COLERICUS, KUPFERSTICH, 18,5 x 30 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. G 11304



DNU2 PHLEGMATICUS – MELANCHOLICUS, KUPFERSTICH, 18,5 x 30 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. G 11306

Dnu3–Dnu6 Radierfolge der vier Elemente

Dnu3 Luft

Kupferstich, 30,5 x 35,8 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 10173

Bezeichnet unten links: „*Hueber. inv: et del:*“, unten mitte: „*No 4.*“, unten rechts: „*Joh: Georg Hertel excud: Aug. V.*“ (Hertel Verlags-Nr. 4)

Rahmenlose, rechteckige Darstellungen der vier Elemente. Seitliche Einfassung der Szenen durch Bäume und Sträucher. Die szenischen Darstellungen werden durch eine Versunterschrift (in Deutsch und Latein), die sich auf die Bildthemen bezieht, ergänzt.

Unten links: „*Die Lufft. / Nichts, das stets Sicherheit verschaffet. Dem Luftraum selber fällt das schwer. / Des Voglers scharfe Pfeile fallen der bunden Vögel leichtes Heer.*“ – Unten rechts: „*Aer. / Non avibus praebet loca tuta agitabilis aer, / non caetae pereunt emissa saepe sagitta.*“

Die Allegorie auf die Luft zeigt eine Jagdgesellschaft, bestehend aus zwei Frauen und einem Mann, vor einem Vogelnetz rechts im Hintergrund.

Dnu4 Wasser

Kupferstich, 30,4 x 35,5 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 10174

Bezeichnet unten links: „*Hueber. inv: et del:*“, unten mitte: „*No 4.*“, unten rechts: „*Joh: Georg Hertel exc: A. V.*“ (Hertel Verlags-Nr. 4)

Rahmenlose, rechteckige Darstellungen der vier Elemente. Seitliche Einfassung der Szenen durch Bäume und Sträucher. Die szenischen Darstellungen werden durch eine Versunterschrift (in Deutsch und Latein), die sich auf die Bildthemen bezieht, ergänzt.

Unten links: „*Das Wasser. / Sonst ging ein Heer von stolzen Masten nicht auf der Welten leichten bahn. / Nun eilt es reich an seltnen Lasten von Ost und Westen frisch heran.*“ – Unten rechts: „*Aqua. / Non quondam pinus liquidas descendit in undas, / navita nunc rapidis tutus dat carbasa ventis.*“

Die Allegorie auf das Wasser zeigt zwei Frauen im Kahn. Davor steht rechts im Vordergrund ein Fischer in Rückenansicht mit Reuse im Wasser. Links im Hintergrund ein Wasserfall.

Dnu5 Erde

Kupferstich, 30,8 x 35,9 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 10175

Bezeichnet unten links: „*Hueber. inv: et del:*“, unten mitte: „*No 4.*“, unten rechts: „*Joh: Georg Hertel excud: Aug. V.*“ (Hertel Verlags-Nr. 4)

Rahmenlose, rechteckige Darstellungen der vier Elemente. Seitliche Einfassung der Szenen durch Bäume und Sträucher. Die szenischen Darstellungen werden durch eine Versunterschrift (in Deutsch und Latein), die sich auf die Bildthemen bezieht, ergänzt.

Unten links: „*Die Erde. / O Herr wie groß ist deine Güte! Du bist des großen Danckes werth / Du schaffst der Welt zu jeden Zeiten, was sie erquicket und ernährt.*“ – Unten rechts: „*Terra. / Numinis est unicunque favor: fert ohmia tellus, / dat segetes laetas alimentaue debita nobis.*“

Die Allegorie auf die Erde zeigt zwei Frauen mit Blumen und einen profilansichtigen Gärtner beim Graben. Im Hintergrund Parklandschaft.

Dnu6 Feuer

Kupferstich, 30,9 x 35,9 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 10176

Bezeichnet unten links: „*Hueber. inv: et del:*“, unten mitte: „*No 4.*“, unten rechts: „*Joh: Georg Hertel excud: Aug. V.*“ (Hertel Verlags-Nr. 4)

Rahmenlose, rechteckige Darstellungen der vier Elemente. Seitliche Einfassung der Szenen durch Bäume und Sträucher. Die szenischen Darstellungen werden durch eine Versunterschrift (in Deutsch und Latein), die sich auf die Bildthemen bezieht, ergänzt.

Unten links: „*Das Feur. / Wer sicher will im Hause wohnen, der nim das Feur wohl in Acht / Wie manchen hat die heiße flame in sein Verderben schon gebracht.*“ – Unten rechts: „*Ignis. / Si tua securus vis semper habere superba / tecta, surens caveas ne det tibi flama vuinam.*“

Die Allegorie auf das Feuer zeigt links eine Frau, die aus einem brennenden Haus flüchtet. Daran lehnt eine Leiter, von welcher ein Mann versucht das Feuer zu löschen. Rechts daneben eine völlig aufgelöste Frauengestalt.

LITERATUR: THIEME/ BECKER 1924, S. 14. – HÄMMERLE 1925, S. 130.



DNU3 LUFT, KUPFERSTICH, 30,5 x 35,8 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10173



DNU4 WASSER, KUPFERSTICH, 30,4 x 35,5 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10174



DNU5 ERDE, KUPFERSTICH, 30,8 x 35,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10175



DNU6 FEUER, KUPFERSTICH, 30,9 x 35,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 10176

Dnu7, Dnu8 Allegorien von Europa und Asien**Dnu7 Europa**

Kupferstich, 30,6 x 36,5 cm

Paris, Privatbesitz (James Hyde)

Bezeichnet unten links: „*Hueber. inv: et del:*“, unten Mitte: „*No 7.*“, unten rechts: „*Joh: Georg Hertel excud. Aug. Vind.*“ (Hertel Verlags-Nr. 7)

Rahmenlose, querrechteckige Darstellung der Allegorien von Europa und Asien. Seitliche Einfassung der Szenen durch Bäume. Den szenischen Darstellungen ist zur Erläuterung ein Text (Latein, Deutsch) beigegeben.

Unten links: „*Ein Held so nur vom Morden redet, und das, was artig heißt verachtet: / verläugnet diese wilde triebe, wo ihn ein Kind verliebt gemacht.*“ – Unten rechts:

„*Barbarus inter dum miles qui favit in armis / eximia captus forma fuccumbit amori.*“

Die Allegorie der Europa zeigt einen Soldaten in friederizianischer Uniform neben einer Kanone. Dieser überreicht einer vor einem Zelt sitzenden Dame ein Präsent, von hinten bringt ein Mädchen Blumen herbei. Im Hintergrund Bäume und Buschwerk.

Dnu8 Asien

Kupferstich, 30,6 x 36,5 cm

Paris, Privatbesitz (James Hyde)

Bezeichnet unten links: „*Hueber. inv: et del:*“, unten Mitte: „*No 7.*“, unten rechts: „*Joh: Georg Hertel excud. Aug. Vind.*“ (Hertel Verlags-Nr. 7)

Rahmenlose, querrechteckige Darstellung der Allegorien von Europa und Asien. Seitliche Einfassung der Szenen durch Bäume. Den szenischen Darstellungen ist zur Erläuterung ein Text (Latein, Deutsch) beigegeben.

Unten links: „*Zeigt sich der Sorgen schwarzes Heer, und störet mich in meiner Ruh / leg ich mich auf den Polster hin, und trink Coffee und rauch dazu.*“ – Unten rechts:

„*Cunctas sic curas circum mea tecta volantes / in strato recubans viridi de pectore mitto.*“

Die Allegorie Asiens zeigt einen vor einer Draperie lagernden Sultan, dem eine Dienerin von rechts eine Tasse Kaffee reicht. Eine weitere weibliche Gestalt mit Kaffeekanne entfernt sich nach rechts vom Geschehen. Im Hintergrund Palmen und eine Pyramide.

BILDDOKUMENTATION: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Neg. Nr. F 10149 (Asien), Neg. Nr. F 10177 (Europa)

LITERATUR: SPRANDEL 1985, S. 103 f., 122 (Nr. 75).



DNU7 EUROPA, KUPFERSTICH, 30,6 x 36,5 CM, PARIS, PRIVATBESITZ (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)



DNU8 ASIEN, KUPFERSTICH, 30,6 x 36,5 CM, PARIS, PRIVATBESITZ (FOTO STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN AUGSBURG)

Dnu9–Dnu14 Ornamentstiche

Sechs Blatt einer Folge: Kartuschen aus Muschelwerk mit Köpfen und Emblemen, Nr. 3–8

Eigenhändige Folge von acht Kartuschenblättern. Guilnard 449, 89, die von Philipp Andreas Kilian verlegt wurden. Dieser war Hofkupferstecher des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen August III.

Dnu9 Nr. 3

Kupferstich, 23 x 17 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169

Bezeichnet unten mitte: „*Phil. Andr: Kilian excud. Aug. V.*“

Darstellung von zwei ornamentalen Kartuschen aus Muschelwerk auf einem Blatt. Vorlagenstiche für Rocaillekartuschen mit floralen Motiven.

Dnu10Nr. 4

Kupferstich, 23 x 17 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169

Bezeichnet unten rechts: „*Phil. Andr Kilian excud. Aug. V.*“

Darstellung von zwei ornamentalen Kartuschen aus Muschelwerk auf einem Blatt. Vorlagenstiche für Rocaillekartuschen mit floralen Motiven.

Dnu11Nr. 5

Kupferstich, 23 x 17 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169

Bezeichnet unten links: „*I. A. H (ligiert) ueber inv. et. fecit.*“ und unten rechts: „*Phil. Andr. Kilian R. M. Pole. Sculpt. exc. A. V.*“

Darstellung einer ornamentalen Kartusche aus Muschelwerk. Vorlagenstich für eine Rocaillekartusche mit Medusenhaupt und diversem Kriegs- und Kampfgerät.

Dnu12Nr. 6

Kupferstich, 23 x 17 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169

Bezeichnet unten rechts: „*Phil. Andr. Kilian excud. Aug. V.*“

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 2941, Maße 222 x 169.

Darstellung einer ornamentalen Kartusche aus Muschelwerk. Vorlagenstich für eine Rocaillekartusche mit Mars- und Athenabüste und Eule (Thema Krieg).

Dnu13Nr. 7

Kupferstich, 23 x 17 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169

Bezeichnet unten links: „*Phil. Andr. Kilian excud. Aug. V.*“

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 2942, Maße 22,3 x 16,8 cm.

Darstellung einer ornamentalen Kartusche aus Muschelwerk. Vorlagenstich für eine Rocaillekartusche mit Hermesbüste mit Caduceus und Tyche (Thema Handel).

Dnu14Nr. 8

Kupferstich, 23 x 17 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 169

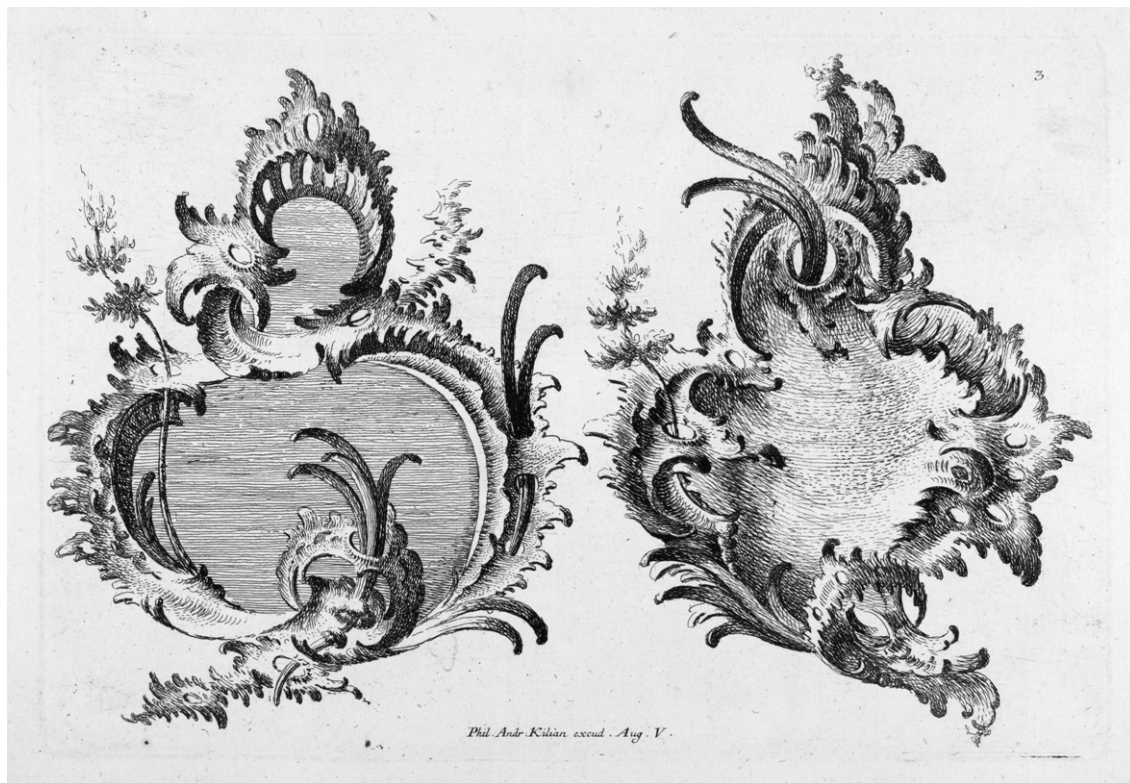
Bezeichnet unten rechts: „*Phil. Andr. Kilian excud. Aug. V.*“

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 2943, Maße 22,5 x 17 cm.

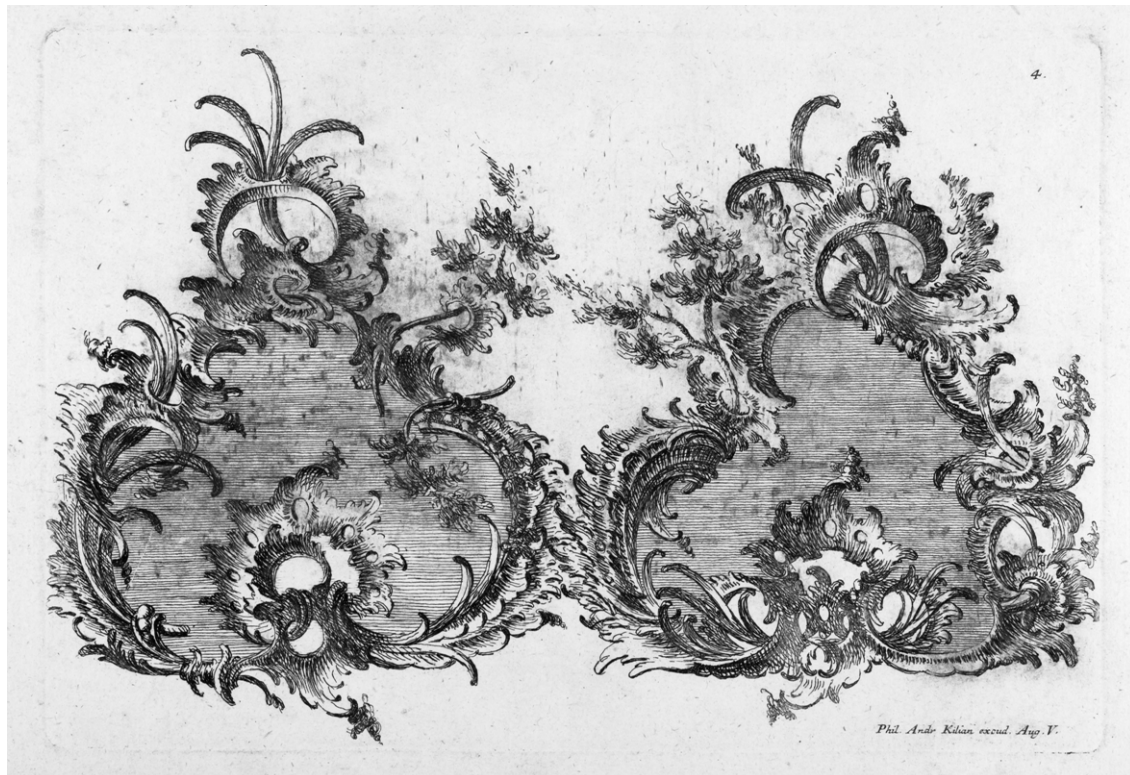
Darstellung einer ornamentalen Kartusche aus Muschelwerk. Vorlagenstich für eine Rocaillekartusche mit diversen Musikinstrumenten, Apollo und Pan (Thema Musik).

ANMERKUNG: In der Art von Gottfried Bernhard Göz, vgl. Federzeichnung eines Rocaillerahmens mit Athene und Merkur, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek (siehe ISPHORDING 1982, A III b 128, Abb. 231).

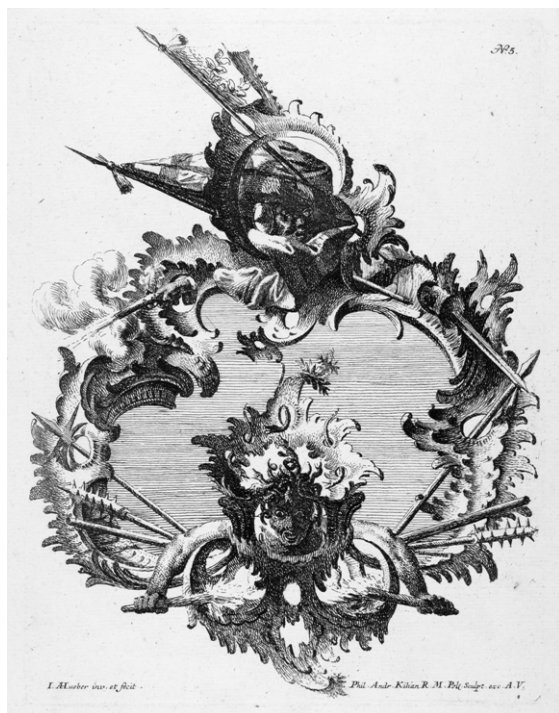
LITERATUR: *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin/ Leipzig 1939, S. 28. – BERLINER, RUDOLF/ EGGER, GERHART: *Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19. Jahrhundert*, München 1981, Bd., 1, S. 112; Bd. 3, 1409 (Nr. 5).



DNU9 NR. 3, KUPFERSTICH, 23 x 17 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, OS 169 (FOTO STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK, DIETMAR KATZ)



DNU10 NR. 4, KUPFERSTICH, 23 x 17 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, OS 169 (FOTO STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK, DIETMAR KATZ)



DNU11, DNU12 Nr. 5 und Nr. 6, KUPFERSTICH, 23 x 17 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, OS 169 (FOTO STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK, DIETMAR KATZ)



DNU13, DNU 14 Nr. 7 und Nr. 8, KUPFERSTICH, 23 x 17 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, OS 169 (FOTO STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK, DIETMAR KATZ)

5.3 Fälschlich zugeschriebene Druckgraphik

Da1–Da3 Quinque Sensus

Folge von drei Blatt mit den fünf Sinnen

Da1 Quinque Sensus F. F. Hueber invenit – Das Gehör

Kupferstich, 18,8 x 30,2 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 147

Bezeichnet mitte links: „*Quinque / Sensus / F. F. Hueber / invenit.*“; unten mitte: „*No. 50*“; unten rechts: „*Joh: Georg Hertel, excud: Aug: V.*“

Rahmenlose, hochrechteckige Darstellungen zweier Kartuschen (Titel und ein Motiv) auf einem Blatt, nebeneinander.

Auf der linken Hälfte Rocaillekartusche mit Titelschrift und fünf Putten mit Attributen der fünf Sinne (Puttenpaar mit Trinkbecher und Weidenrute, Putto mit Blumen, Putto mit Flöte sowie Putto mit Fernrohr).

Auf der rechten Bildhälfte rahmenlose, hochrechteckige Darstellung des Gehörs (Auditus) in einer Parklandschaft. Die Allegorie des Gehörs zeigt ein musizierendes Paar in einem Pavillon. Seitliche Einfassung der Szene durch Buschwerk und ornamentale Elemente.

Da2 Das Gesicht, der Geschmack

Kupferstich, 18,8 x 30,2 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 147

Bezeichnet unten Mitte: „*No. 50*“; unten rechts: „*Joh: Georg Hertel, excud: Aug: V.*“

Rahmenlose, hochrechteckige Darstellungen der Sinne (zwei Motive auf einem Blatt, nebeneinander) in Parklandschaften. Seitliche Einfassung der Szenen durch Buschwerk und ornamentale Elemente.

Die Allegorie des Sehens (Visus) beherrscht die linke Bildhälfte. In einem Pavillon hält ein Galan einer Dame einen Spiegel vor.

Die Allegorie des Geschmacks (Gustus), das Pendant auf der rechten Bildhälfte, zeigt ein in einer Parklandschaft speisendes Paar. Die sitzende Dame zeigt auf die Speisen und Getränke vor ihr. Der gegenüber stehende Herr prostet dieser mit einem gefüllten Glas zu.

Da3 Der Geruch, das Fühlen

Kupferstich, 18 x 29 cm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11305

Bezeichnet unten mitte: „*No 50.*“; unten rechts: „*Joh: Georg Hertel excud.*“

PROVENIENZ: Max Hofmann 1929

Ein weiteres Exemplar befindet sich in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, OS 147, 18,8 x 30,2 cm.

Rahmenlose, hochrechteckige Darstellungen der Sinne (zwei Motive auf einem Blatt, nebeneinander) in Parklandschaften. Seitliche Einfassung der Szenen durch Buschwerk und ornamentale Elemente.

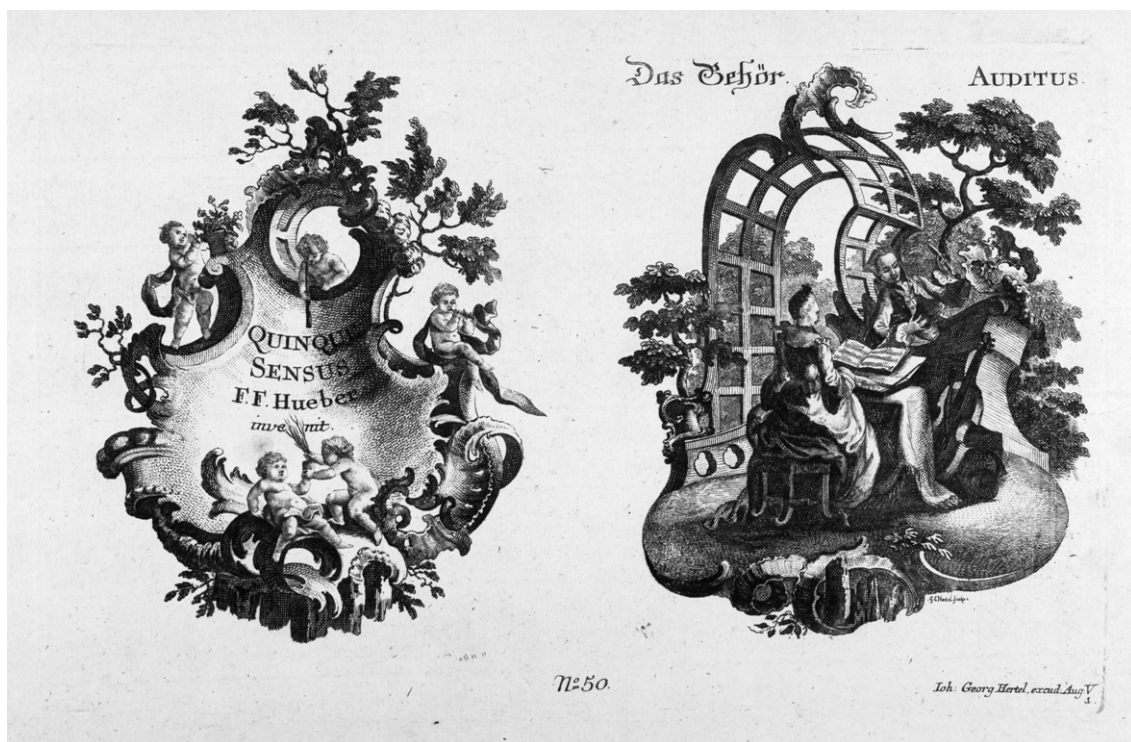
Die Allegorie des Geruchs (Olfactus) beherrscht die linke Bildhälfte. Ein Galan mit Dreispitz überreicht einer in einem Gittergehäuse sitzenden Dame einen Blumenstrauß.

Die Allegorie des Fühlens (Tactus), das Pendant auf der rechten Bildhälfte, zeigt ein auf einer Parkbank sitzendes Liebespaar, wobei der Galan der Dame an das Kinn fasst. Im Hintergrund ein balustrades Versatzstück.

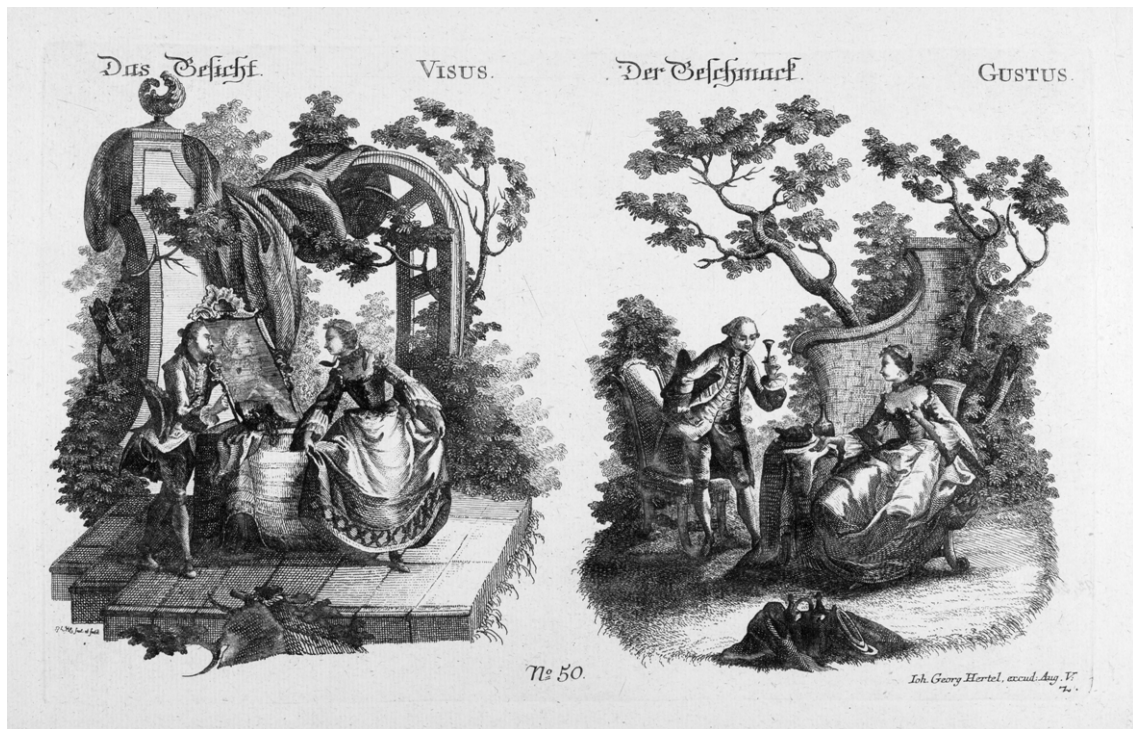
Die Darstellungen sind von gleicher Art wie die vier Temperamente (Dnu1, Dnu2). Die fünf Sinne werden, ebenso wie die Vier Temperamente und Vier Elemente (Dnu3–Dnu6), durch genrehafte Szenen mit einem Paar (galante Hofgesellschaft) versinnbildlicht. Ebenso wie die Vier Temperamente sind zwei Sinne in rahmenlosen Darstellungen auf einem Blatt nebeneinander gesetzt. Dabei bildet eine Rocaillekartusche mit Titelschrift und fünf Putten als Allegorien der fünf Sinne das Pendant des fünften Sinnes. Die Darstellungen spielen sich in Parklandschaften mit architektonischen Versatzstücken ab. Die Szenen werden durch Buschwerk und ornamentale Elemente seitlich begrenzt.

In den Darstellungen ist, wie allgemein für das vorgeschrittene 17. Jahrhundert, die Betonung der Affekte bei der lustbetonten Sinnesbetätigung (wie z. B. Musik-Gehör, Speisen-Geschmack und Liebkosung-Gefühl) bezeichnend (vgl. LDK, Bd. 6, S. 684).

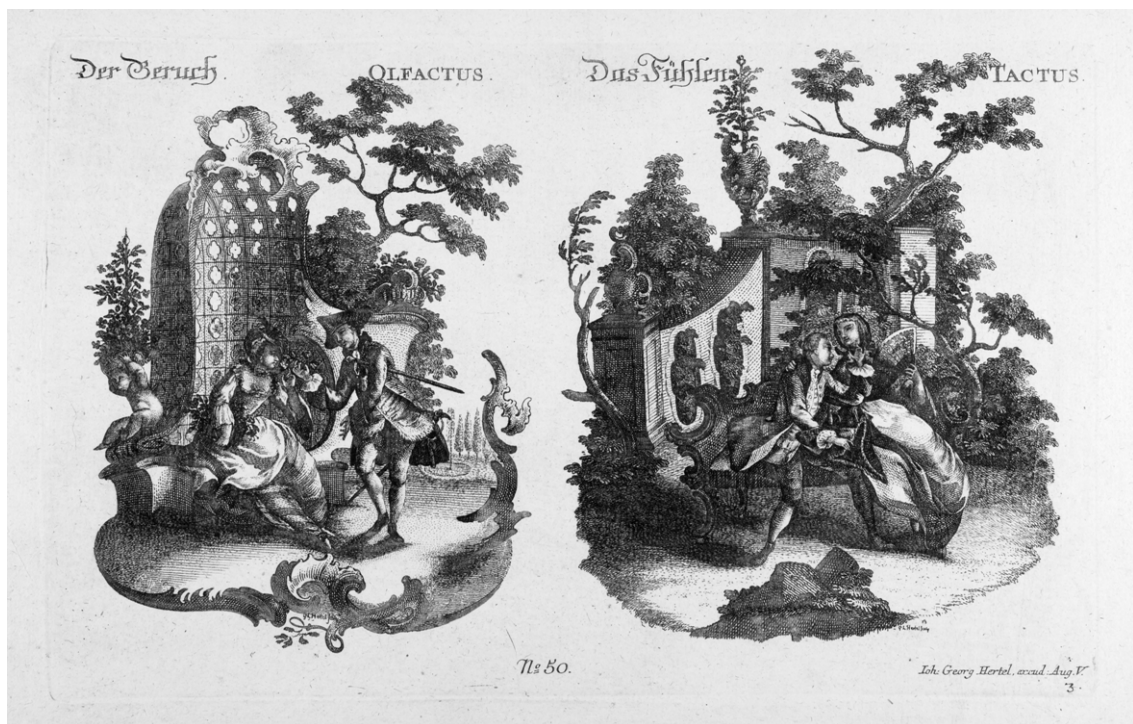
LITERATUR: HÄMMERLE 1925, S. 129. – SPRANDEL 1985, S. 104 f., 122 (Nr. 77).



DA 1 QUINQUE SENSUS F. F. HUEBER INVENTIT – DAS GEHÖR, KUPFERSTICH, 18,8 x 30,2 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, OS 147 (FOTO STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK, DIETMAR KATZ)



DA2 DAS GESICHT, DER GESCHMACK, KUPFERSTICH, 18,8 x 30,2 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, OS 147 (FOTO STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUNSTBIBLIOTHEK, DIETMAR KATZ)



DA3 DER GERUCH, DAS FÜHLEN, KUPFERSTICH, 18 x 29 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 11305

Da4 Der Bildhauer

Kupferstich

Bezeichnet unten rechts: „*I. Huber Sc.*“

LITERATUR: *Der Mensch in seinen verschiedenen Lagen und Ständen für die Jugend geschildert. Mit 50-Kupfer-Tafeln*, Augsburg 1779, bei Johann Jacob Haid und Sohn, Tab. XXXIX, S. 124.

5.4 Verschollene, zerstörte und unbekannte Druckgraphik

Dv1 Folge der Vier Jahreszeiten (nach seiner Invention)

QUELLE: KILIAN O. J., S. 90.

Dv2 Kanonblatt mit Abendmahl

Typendruck schwarz und rot, kolorierter Kupferstich

160 x 270 mm

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 11774

PROVENIENZ: Aus Sammlung Hofmann, 1929

LITERATUR: unveröffentlicht

Dv3–Dv6 Vier colorierte Hirtenstücke (nach eigener Erfindung)

Kupferstich, koloriert

EIGENHÄNDIGKEIT/ DATIERUNG: 1785

LITERATUR: *Sechste Nachricht an das Augspurgische Publikum*, Augsburg 1785, S. 17.

Dv7 Kupferstichreproduktion von Raphaels Madonna in der Sammlung des Herzogs von Orléans

Literatur: /

Dv 5 Ansicht des Augustinerklosters

Kupferstich

„J. A. Huber del. J. M. Steidleins sc. A. V“

„Ansicht desselben Klosters von der Südostseite, rechts unten ein Schild mit latein. Titel; – links oben das Wappenschild und links unten eine Windrose.“ (MAILLINGER 1876, S. 28).

LITERATUR: MAILLINGER, JOSEPH: *Bilderchronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München*, München 1876, Bd. 1, S. 28, Nr. 309. – SPRANDEL 1985, S. 122 (Nr. 76).

Anhang

Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Fresken

Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Ölgemälde

Topographische Karte

Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Fresken

1757	Augsburg, Apotheke auf dem Brodmarkt (FvF I)
1759	Augsburg, Kapelle des kath. Armenhauses (Fv I)
1764	Augsburg, Maximilianstraße 48 (F I)
vor 1765	Augsburg, fürstbischöfliche Hofkapelle St. Lambrecht (Fv II)
1765	Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus (F II)
1767	Denklingen, kath. Pfarrkirche St. Michael (F III)
1768/70	Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael (F IV)
1769	Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt (F V)
1771	Haberskirche, Kirche (Fv III)
1771/72	Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael (Fv IV)
1774	Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich (F VI)
1774	Pfaffenhausen, ehem. Priesterseminar, Fürstenzimmer, Bibliothek (Fv V)
1774	Unterdießen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (F VII)
1774	Augsburg, kath. Kollegiatstiftskirche St. Moritz, Portal (Fv VI)
1775/77	Wiesensteig, kath. Stadtpfarrkirche St. Cyriakus (F VIII)
1775	Öffingen, ehem. Franziskanerhospiz, Kirche (Fv VII)
1776	Augsburg, Theater am Lauterlech (Fv VIII)
1776	Dorfen, Priesterseminar, St.-Peters-Kapelle (Fv IX)
1777	Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus (F IX)
1777/78	Augsburg, Karolinenstraße 28 (FvF III und Fv X)
um 1780	Augsburg, Obstmarkt 1 (FvF III)
2. H. 18. Jh.	Augsburg, Karolinenstraße 41 (FvF IV)
3. V. 18. Jh.	Donauwörth, ehem. Benediktinerkloster, Refektorium (Fv XVI)
1781	Trugenhofen, kath. Pfarrkirche St. Georg und Leonhard (F X)
1782	Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan (F XI)
1783	Duttenstein, Schloß Duttenstein (F XII)
1783	Augsburg, Reichsstädtische Kunstakademie (Fv XI)
1785	Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Bibliothek (F XIIIa)
1785	Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Kapitelsaal (F XIIIb)
1786	Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen (F XV)
1786	Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Kapitelsaal (Fv XII)
1787/88	Ochsenhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Georg (F XIV)
1787	Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Armarium (F XIIIc)
1787	Wiedergeltingen, kath. Pfarrkirche St. Nikolaus (F XVI)
1788/93	Augsburg, Gasthof zu den Drei Mohren (Fv XIII)
1790/92	Augsburg, Ludwigstraße 15 (Fv XIV)
1791	Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius (F XVII)
1791	Täferlingen, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (F XVIII)
1793	Stockheim, kath. Pfarrkirche St. Michael (F XIX)
1793	Schlipsheim, kath. Kapelle St. Nikolaus von Tolentino (F XX)
1793	Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto (F XXI)
1794	Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan (F XXII)
1795	Schwabbruck, kath. Pfarrkirche St. Walburga (F XXIII)
1797	Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul (Fv XV)
1798	Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus (F XXIV)
1790er Jahre	Augsburg, Schießgrabenstraße 20 (Fz I)
1803	Augsburg, kath. Spitalkirche (F XXV)
1810	Baindlkirch, kath. Pfarrkirche St. Martin (F XXVI)

Chronologisches Werkverzeichnis der datierten und datierbaren Ölgemälde

- vor 1760 **Anbetung der Könige (G1)**, Friedberg, Heimatmuseum
- 1760 **Anbetung der Könige (G2)**, Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, linker Seitenaltar
Maria als Kind mit ihren Eltern Joachim und Anna (G3), Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, rechter Seitenaltar
Hl. Leonhard (Gz1), Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, linker Seitenaltar, Aufsatzbild
Hll. Märtyrer Johannes und Paulus (Gz2), Violau, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Michael, rechter Seitenaltar, Aufsatzbild
Mantelspende des hl. Martin (Gz3), Döpschhofen, kath. Pfarrkirche St. Martin, Hochaltar
- 1765 **Schutzengelaltarblatt (Gv1)**, Augsburg, ehem. Jesuitenkirche St. Salvator, Seitenaltar
„Septem depictis tapetibus in nostris oratorys (...)“ (Gv2), Augsburg, ehem. Jesuitenkirche St. Salvator
- 1766 **Hll. Gallus und Michael und die Heiligste Dreifaltigkeit (G4)**, Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus, Hochaltar
Hl. Antonius von Padua (G5), Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus, linker Seitenaltar
Hl. Aloysius von Gonzaga (G6), Deubach, kath. Filialkirche St. Gallus, rechter Seitenaltar
Die japanischen Märtyrer (G7), Klosterlechfeld, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Hilf, Fastenbild
Die Predigt des hl. Franziskus von Assisi vor dem Sultan Al-Malik al-Kāmil von Ägypten (G8), Klosterlechfeld, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Hilf, Fastenbild
- nach 1766 **Christus am Ölberg (G9)**, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Das Pfingstwunder (G10), München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 1767 **Engelsturz (ÖS-F III)**, Privatbesitz
- 1770 **Erzengel Michael (G11)**, Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael, Hochaltar
Herzen Jesu und Mariä (Gz6), Osterbuch, kath. Pfarrkirche St. Michael, Hochaltar, Aufsatz
- um 1770 **Abraham und die drei Engel (ÖS-Gz4)**, Augsburg, kath. Friedhofsamt St. Michael
Abraham und die drei Engel (Gz4), Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto
Predigt Johannes d. T. am Jordan (Gz5), Westheim, kath. Wallfahrtskirche St. Maria von Loreto

- 1771 **Verklärung des hl. Johannes Nepomuk (ÖS-G12)**, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
Verklärung des hl. Johannes Nepomuk (G12), Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt, linker Querhausaltar
Marter des hl. Sebastian (G13), Oberschönenfeld, Klosterkirche Mariä Himmelfahrt, rechter Querhausaltar
- 1772 **Fünfzehn Kreuzwegstationen (G14–G28)**, Augsburg, kath. Friedhofskirche St. Michael
Das Jüngste Gericht (ÖS-Fv IV), Augsburg, kath. Friedhofsamt
- 1773 **Mariä Himmelfahrt (Gv3)**, Türkheim, kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Hochaltar
- 1774 **Das Letzte Abendmahl (G29)**, Pfaffenhausen, kath. Kapelle St. Ulrich, Hochaltar
- um 1775 **Fußwaschung Christi (G30)**, Augsburg, Benediktinerabtei St. Stephan, Refektorium
Taufe Jesu am Jordan (G31), Augsburg, Benediktinerabtei St. Stephan, Refektorium
Das Letzte Abendmahl (Gz7), Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus
Fußwaschung Christi (Gz8), Langweid, kath. Pfarrkirche St. Vitus
- 1775/77 **Hl. Cyriakus wird zum Martyrium geführt (GK-F VIII)**, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum
- 1776 **Christus am Kreuz (G32)**, Dorfen, ehem. Priesterseminar, Refektorium
Eherne Schlange (G33), Dorfen, ehem. Priesterseminar, Refektorium
Szenenbilder und Dekorationen (Gv4), Augsburg, Theater am Lauterlech in Jakobervorstadt
- vor 1778 **Gang nach Emmaus (Gv5)**, Augsburg, ehem. Sammlung von Bassi
Salomon und die Königin von Saba (Gv6), Augsburg, ehem. Sammlung von Bassi
Herodias mit dem Haupt Johannis (Gv7), Augsburg, ehem. Sammlung von Bassi
- 1778 **Hl. Antonius von Padua (ÖS-G34)**, Privatbesitz
Hl. Antonius von Padua (G34), Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, Hochaltar
- 1780 **Maria Immaculata (G35)**, Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, linker Seitenaltar
Der hl. Franziskus in der Betrachtung (ÖSv-G36), Verbleib unbekannt
Hl. Franz von Assisi (G36), Stuttgart-Hofen, kath. Wallfahrtskirche St. Barbara, rechter Seitenaltar
Heiliges Grab von St. Johannes (ÖSv1), Verbleib unbekannt

- Zwei Altarblätter (Gv8, Gv9)**, Kloster Mödingen, ehem. Dominikanerinnenklosterkirche Mariä Himmelfahrt
- um 1780 **Allegorien der vier Jahreszeiten (G37–G40)**, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
- 1781 **Das Letzte Abendmahl (GK-F X)**, Augsburg, Priesterseminar der Diözese Augsburg
- 1782 **Steinigung des hl. Stephanus (ÖS-F XI(a))**, Pfaffenhausen, Heimathaus
Steinigung des hl. Stephanus (ÖS-F XI(b)), Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
Dreizehn Kreuzwegstationen (Gz9–Gz21), Pfaffenhausen, kath. Pfarrkirche St. Stephan, auf den Beichtstühlen
Hagars Vorstellung bei Abraham durch Sara (Gv10), 3. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Verstoßung der Hagar (Gv11), 3. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- 1783 **Zehn Stücke in Öl (Gv12–Gv21)**, Augsburg, Haus des Herrn Bankiers Carli
- 1784 **Elsbeth Rehlinger bei der Hexe (Gv22)**, 5. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Hl. Mauritius, im Himmel mit Engeln umringt (ÖSv2), Verbleib unbekannt
- 1785 **Niederländische Knabenleseschule (Gv23)**, 6. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Niederländische Mädchennähschule (Gv24), 6. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- 1786 **Hl. Johannes Nepomuk (G41)**, Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, linker Seitenaltar
Hl. Nikolaus (G42), Dorfen, kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, rechter Seitenaltar
Neun Plafonds in Öl (Gv26–Gv34), Dorfen, Priesterseminar, Kreuzgänge
David und Betsabe (Gv25), 7. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- 1787 **Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und knieender Magdalena (Gv35)**, Augsburg, Privatbesitz des Stadtpfarrers J. Ernst von St. Simpert
- 1788 **Ecce Homo (G43)**, Ochsenhausen, ehem. Benediktiner-Reichsabtei, Kapitelsaal, Altarblatt
Kreuzabnahme Christi (G44), Biberach/Riß, kath. Stadtpfarrkirche St. Maria und Martin, Seitenaltar
Samson und Delila (G45), Privatbesitz
Samsons Rache (G46), Privatbesitz

- 1789 **Marter des hl. Andreas (ÖS-Fu II)**, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
Ein wandernder Invalide (Gv36), 10. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Ein wanderndes Soldatenweib, mit ihren Kindern (Gv37), 10. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- 1790 **Die Einsetzung des Abendmahls bei den Karmelitern (Gv38)**, 11. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- um 1780–90 **Allegorie des Herbstes (G47)**, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
- 1791 **Mariä Himmelfahrt (ÖS-F XVIII)**, Donauwörth, Sammlungen des Cassianeums
- 1792 **Christus am Kreuz (G39)**, 13. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Christus mit den Jüngern zu Emmaus (Gv40), 13. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Die hl. Muttergottes mit dem Christuskinde (Gv41), 13. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Der hl. Joseph (Gv42), 13. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- um 1792 **Verkündigung an Maria (Gz22)**, Hiltenfingen, kath. Pfarrkirche St. Silvester
Anbetung der Könige (Gz23), Hiltenfingen, kath. Pfarrkirche St. Silvester
- 1793 **Zwei Tierstücke (Gv43, Gv44)**, 14. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
Ein Porträt (Gv45), 14. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- 1794 **Das Letzte Abendmahl (G48)**, Haselbach, kath. Pfarrkirche St. Stephan, Hochaltar
- 1797 **Christus am Kreuz mit Maria Magdalena und Johannes (Gv46)**, 18. Nachricht der Augsburger Stadtakademie
- 1798 **Die Vierzehn Nothelfer (G49)**, Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus, Hochaltar
Heiligste Dreifaltigkeit (G50), Oberottmarshausen, kath. Pfarrkirche St. Vitus, Hochaltar, Auszug
Abschied der Apostel Petrus und Paulus (Gv47), Oberhausen, kath. Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul, Hochaltar
- 1800 **Die drei Grazien (Gv48)**, Augsburg, Theater am Lauterlech, Vorhang
Hl. Pankrätius (Gv49), Lechhausen, kath. Pfarrkirche St. Pankrätius, Hochaltarbild
- 1806 **Fünfzehn Kreuzwegstationen (G51–G65)**, Bergheim, kath. Pfarrkirche St. Remigius

Diana und Intemion (Gv50), 27. Nachricht der Augsburger Stadtakademie

1812 **Hl. Georg (Gv 51)**, Augsburg, kath. Kirche St. Georg, Altarblatt

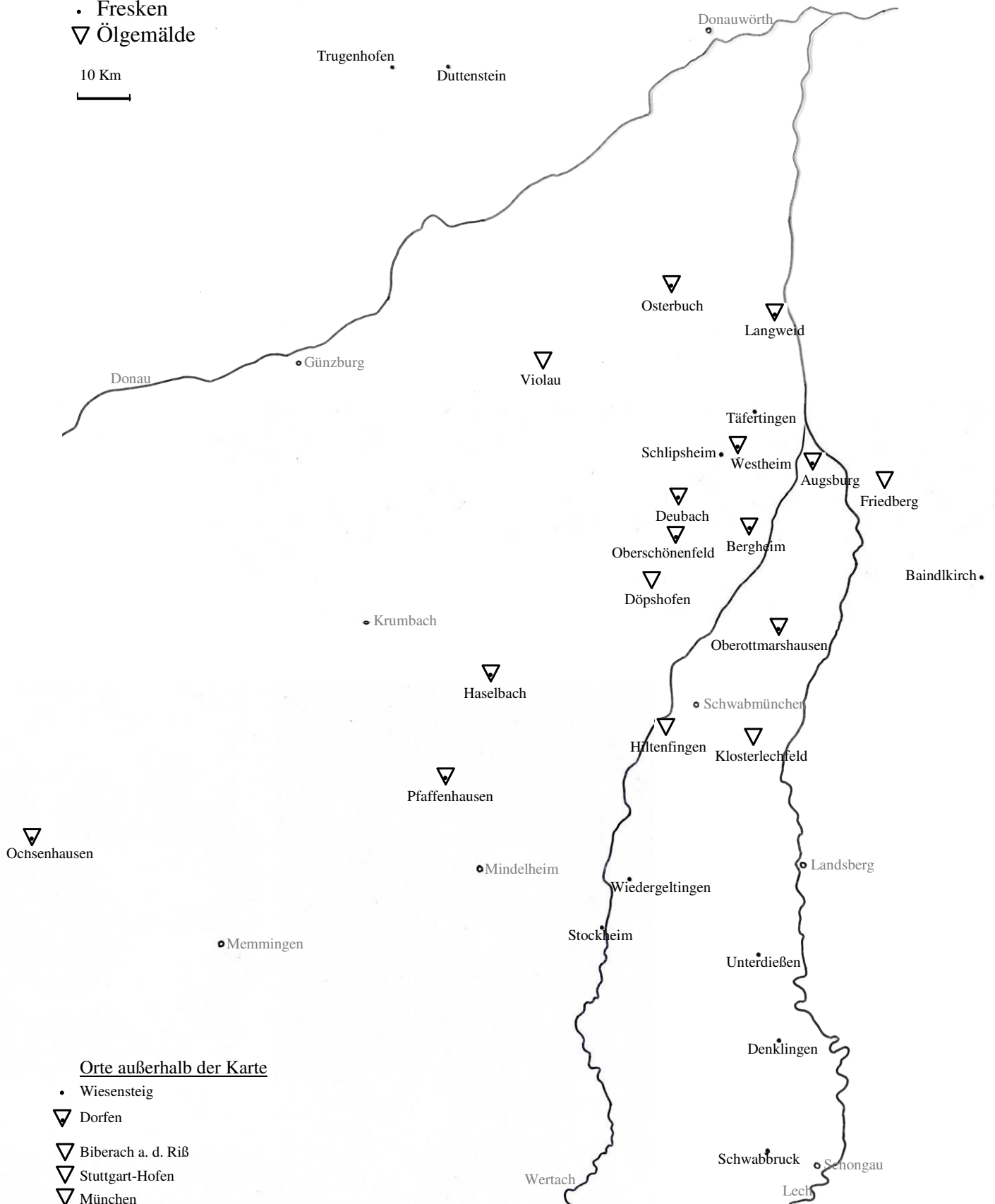
1813 **Hl. Theresa von Avila (ÖSv-Gv52)**, Verbleib unbekannt
Vorstellung der hl. Theresia (Gv52), Augsburg, kath. Pfarrkirche St. Moritz, Altarblatt

Topographische Karte

Legende:

- Fresken
- ▽ Ölgemälde

10 Km



JOHANN JOSEPH HUBER
(1737–1815)

**DAS WERK DES AUGSBURGER FRESKANTEN
UND LETZTEN AKADEMIEDIREKTORS**

TAFELBAND

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Marika Menath-Brosch
aus München

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Korreferent: Prof. Dr. Andrea Gottdang
Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 2009

TAFEL 1



AUGUST BRANDES, GASTHAUS DREI KRONEN, TEMPERA, 1904, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNST-SAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 9410

TAFEL 2



FRANZ JOSEPH DEGLE, MINIATURBILDNIS VON JOHANN JOSEPH HUBER, ÖL AUF KUPFER, 9,8 x 7,7 CM, BEZEICHNET AUF DER RÜCKSEITE DES RAHMENS „HUBER / MALER IN AUGSBURG / F. JOS. DEGLE ...“, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, INV. NR. 5672

TAFEL 3



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, APOSTEL PHILIPPUS, EHEM. SALESIANERINNEN-KIRCHE ST. AUGUSTINUS IN AMBERG, 1758

TAFEL 4



JOHANN BAPTIST ZIMMERMANN, WUNDER AM MONTE GARGANO, KATH. KLOSTER- UND WALLFAHRTS-
KIRCHE ST. NIKOLAUS UND ST. ELISABETH IN ANDECHS, 1753–55

TAFEL 5



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 4 VON *QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII*, TEMPELOPFER – „JESUS, DEN DU, O JUNGFRAU, IM TEMPEL AUFGEOPFERT HAST“, UM 1723/24, KUPFERSTICH, 17,5 x 20,3 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 11428

TAFEL 6



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, BLATT 18 VON *HISTORIA VITAE S. BERNARDI*, BERNHARD VOR DEM SPEYRER GNADENBILD (SALUTANTEM RESALUTAT DEIPARA), 1763/64, GRABSTICHELEIEN, STELLENWEISE RADIERT, 13,4 x 20,2 CM, REGENSBURG, BISCHÖFliches ZENTRALARCHIV, SAMMLUNG HARTIG, MAPPE „HEILIGE“ NR. 43



JOHANN JOSEPH HUBER, SALVE REGINA, ABTEIKIRCHE MARIÄ HIMMELFAHRT IN OBERSCHÖNENFELD, 1769 (F V, B1)

TAFEL 7



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, BLATT 10 VON *HISTORIA VITAE S. BERNARDI*, AMPLEXUS (A CHRISTO E CRUCE PENDULO AMPLEXUS STRINGITUR), 1763/64, GRABSTICHELEIEN, STELLENWEISE RADIERT, 13,4 X 20,2 CM, REGENSBURG, BISCHÖFLICHES ZENTRALARCHIV, SAMMLUNG HARTIG, MAPPE „HEILIGE“ NR. 43



JOHANN JOSEPH HUBER, AMPLEXUS, ABTEIKIRCHE MARIÄ HIMMELFAHRT IN OBERSCHÖNENFELD, 1769 (F V, B2)

TAFEL 8



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, JÜNGSTES GERICHT, BLATT 16 AUS DER STICHFOLGE NACH DEN FRESKEN IN KATH. HL. KREUZ IN AUGSBURG, 1726–32, AUGSBURG, STAATS- UND STADTBIBLIOTHEK, SIGN. 4 AUG 103, FOL. 16

TAFEL 9



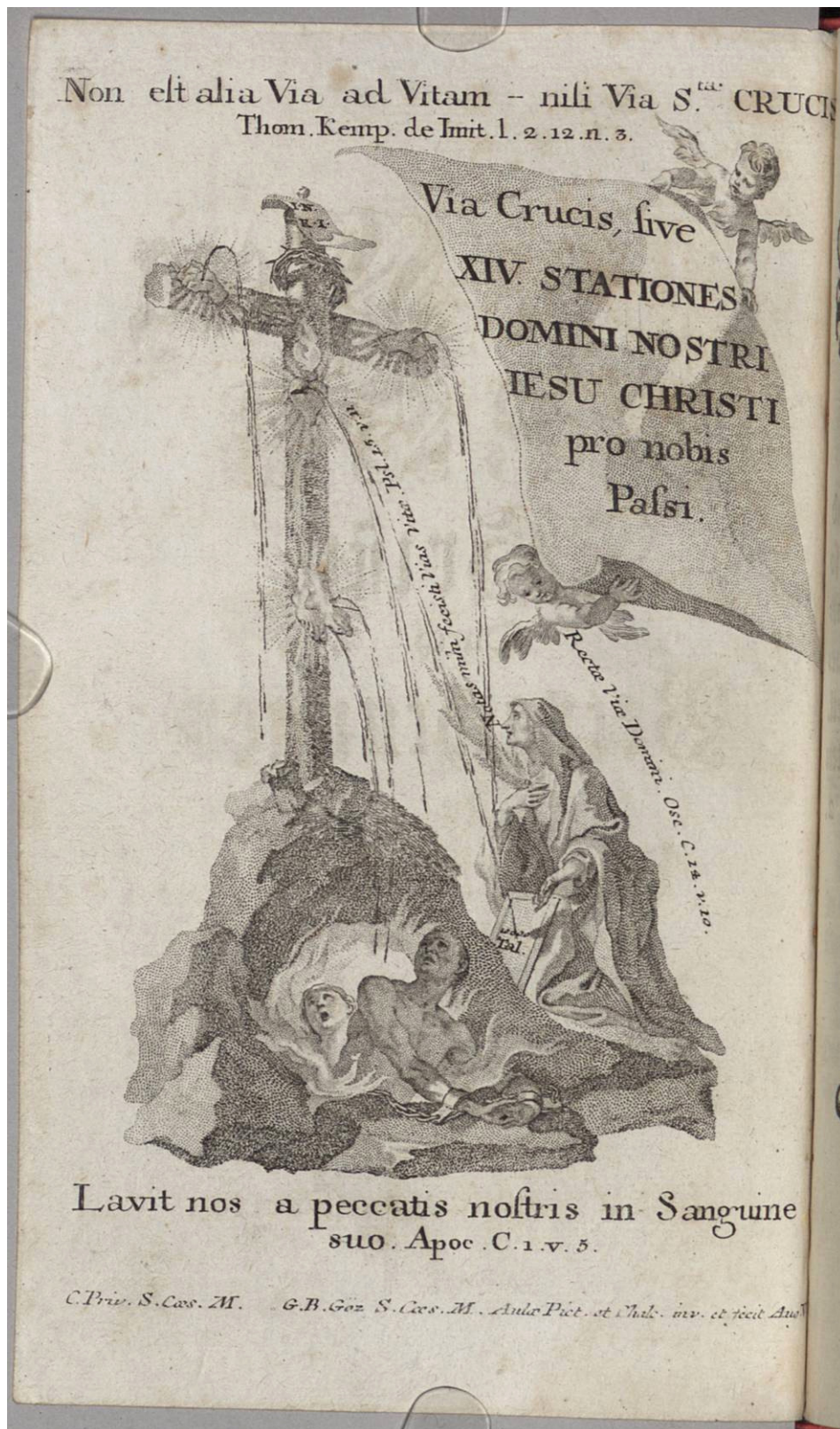
FRANZ MARTIN KUEN, JÜNGSTES GERICHT, KATH. PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE HL. KREUZ IN MINDELZELL (LKR. GÜNZBURG), 1750

TAFEL 10



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, DECKENFRESKO IM PRUNKAUFGANG ZUM FESTSAAL DER EHEM. FÜRST-BISCHÖFLICHEN RESIDENZ ZU AUGSBURG, 1752

TAFEL 11



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, TITELBLATT DER KUPFERSTICHSERIE *VIA CRUCIS, SIVE XIV. STATIONES DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI PRO NOBIS PASSI*, CA. 1752, PUNKTMANIER, 10,2 x 15,2 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, ESLG/ASC. 5538E

TAFEL 12



MARTIN KNOLLER, DAS LETZTE ABENDMAHL, DECKENFRESKO ÜBER DEM CHOR IN DER BENEDIKTINER-
ABTEIKIRCHE ZU NERESHEIM, 1770

TAFEL 13



J. HOHENREIN, STEINIGUNG DES HL. STEPHANUS, LANGHAUSFRESKO IN DER STEPHANSKIRCHE SCHWABSOIEN, 1841

TAFEL 14



MARTIN KNOLLER, JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN, DECKENFRESKO ÜBER DEM GEMEINDERAUM IN DER BENEDIKTINERABTEIKIRCHE ZU NERESHEIM, 1775

TAFEL 15



JOHANN ESAIAS NILSON, TRIUMPH DER KUNST ÜBER IGNORANZ UND NEID MIT HILFE DER ZEIT, FASSADENFRESCO AM PFEFFEL-HAUS IN AUGSBURG VON JOHANN EVANGELIST HOLZER, UM 1737/38, NILSON KUPFERSTICHFOLGE, BLATT V, 19,3 x 27,2 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 4785

TAFEL 16



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 1 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, CREDO IN DEUM PATREM OMNIPOTENTEM CREATOREM COELI ET TERRAE, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8980



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 1)

TAFEL 17



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 2 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, ET IN JESUM CHRISTUM, FILIUM EIUS UNICUM, DOMINUM NOSTRUM, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 9575



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 2)

TAFEL 18



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 3 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO, NATUS EX MARIA VIRGINE, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,2 x 20,5 CM, WIEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, ALBERTINA, INV. NR. HB 50(7), FOL. 3, NR. 4



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 3)

TAFEL 19



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 4 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, PASSUS SUB PONTIO PILATO, CRUCIFIXUS, MORTUUS ET SEPULTUS, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 19,9 CM, WIEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, ALBERTINA, INV. NR. HB 50(7), FOL. 3, NR. 5



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 4)

TAFEL 20



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 5 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, DESCENDIT AD INFEROS, TERTIA DIE RESURREXIT A MORTUIS, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8979



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 5)

TAFEL 21



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 6 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, ASCENDIT AD COELOS, SEDET AD DEXTERAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,8 x 20,1 CM, WIEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, ALBERTINA, INV. NR. HB 50(7), FOL. 3, NR. 7



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 6)

TAFEL 22



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 7 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, INDE VENTURUS EST IUDICARE VIVOS ET MORTUOS, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8987



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 7)

TAFEL 23



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 8 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, CREDO IN SPIRITUM SANCTUM, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8978



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 8)

TAFEL 24



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 9 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, SANCTAM CATHOLICAM ECCLESIAM, SANCTORUM COMMUNIONEM, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8977



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 9)

TAFEL 25



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 10 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, REMISSIONEM PECCATORUM, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8988



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 10)

TAFEL 26



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 11 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM*, CARNIS RESSURECTIONEM, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8989



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 11)

TAFEL 27



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 12 DES *SYMBOLUM APOSTOLICUM, ET VITAM AETERNAM*, 1730, KUPFERSTICH UND RADIERUNG, 17,6 x 20,9 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 8990



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN SEITENSCHIFF DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1787 (F XIV, 12)

TAFEL 28



TAFEL 29



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, EVANGELIST LUKAS, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,9 x 23 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 4977

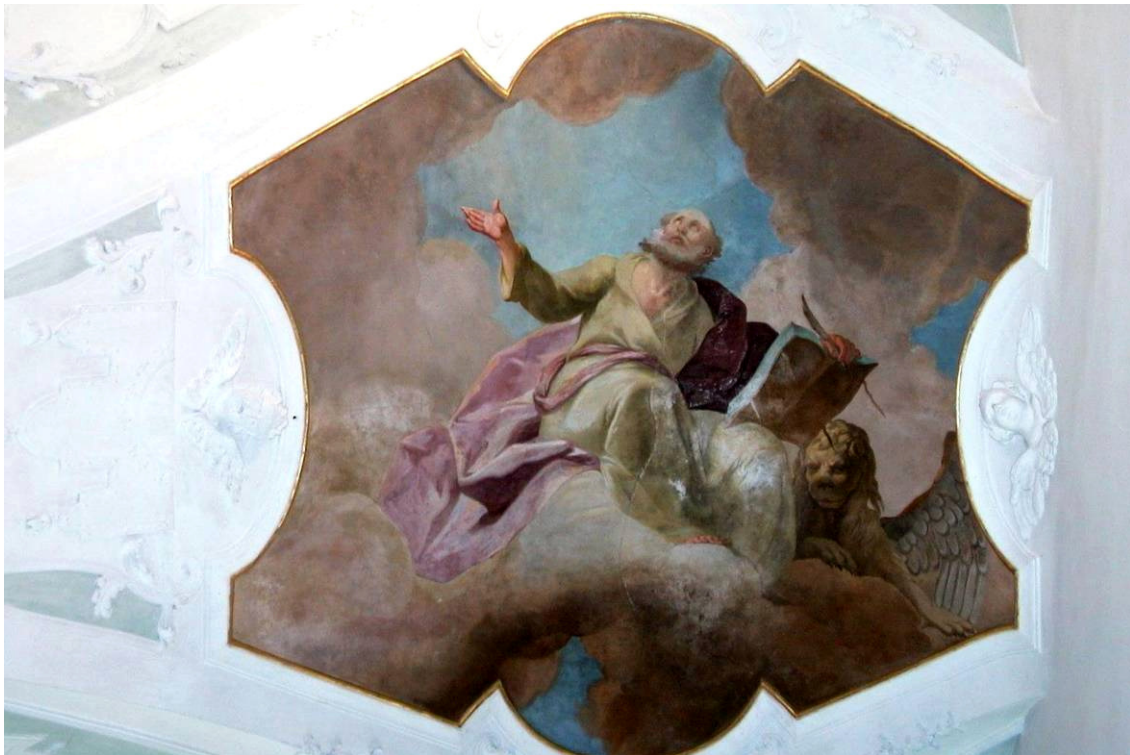


JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, E1)

TAFEL 30



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, EVANGELIST MARKUS, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,7 x 22,85 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 4978



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, E2)

TAFEL 31



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, EVANGELIST MATTHÄUS, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,8 x 23,1 CM, WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG, INV. NR. 2786



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, E3)

TAFEL 32



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, EVANGELIST JOHANNES, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,6 x 22,9 CM, WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG, INV. NR. 2785

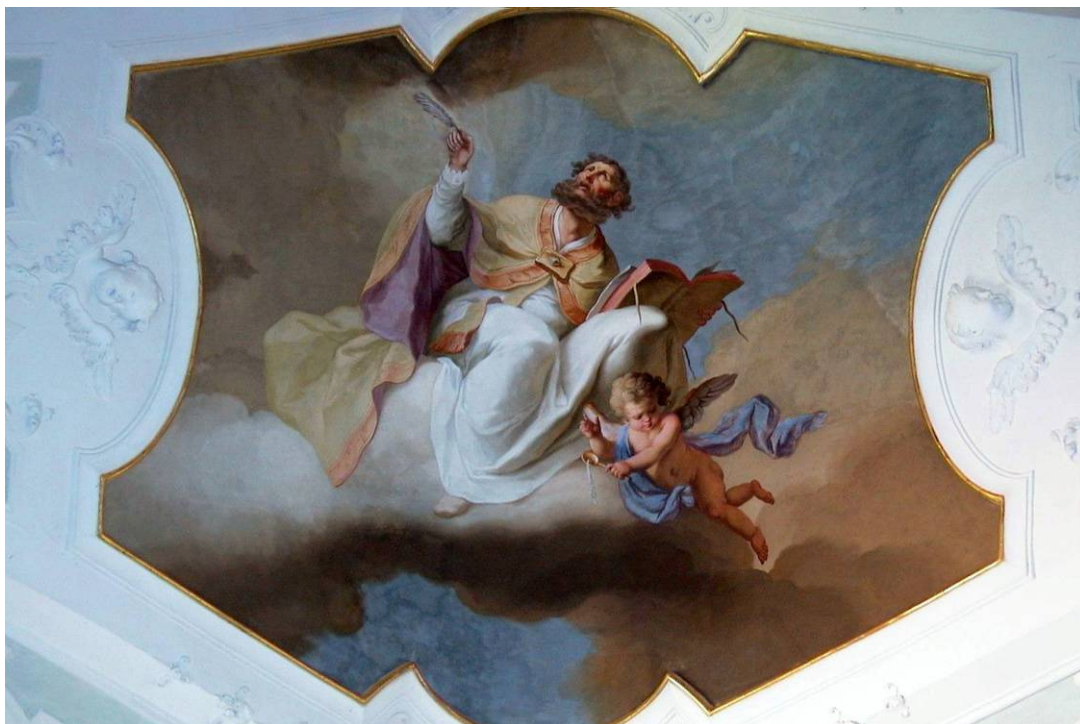


JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM SÜDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, E4)

TAFEL 33



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, AUGUSTINUS VON HIPPO, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,6 x 22,35 CM, WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG, INV. NR. 2791



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, K1)

TAFEL 34



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, AMBROSIVS VON MAILAND, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,4 x 22,4 CM, WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG, INV. NR. 2789

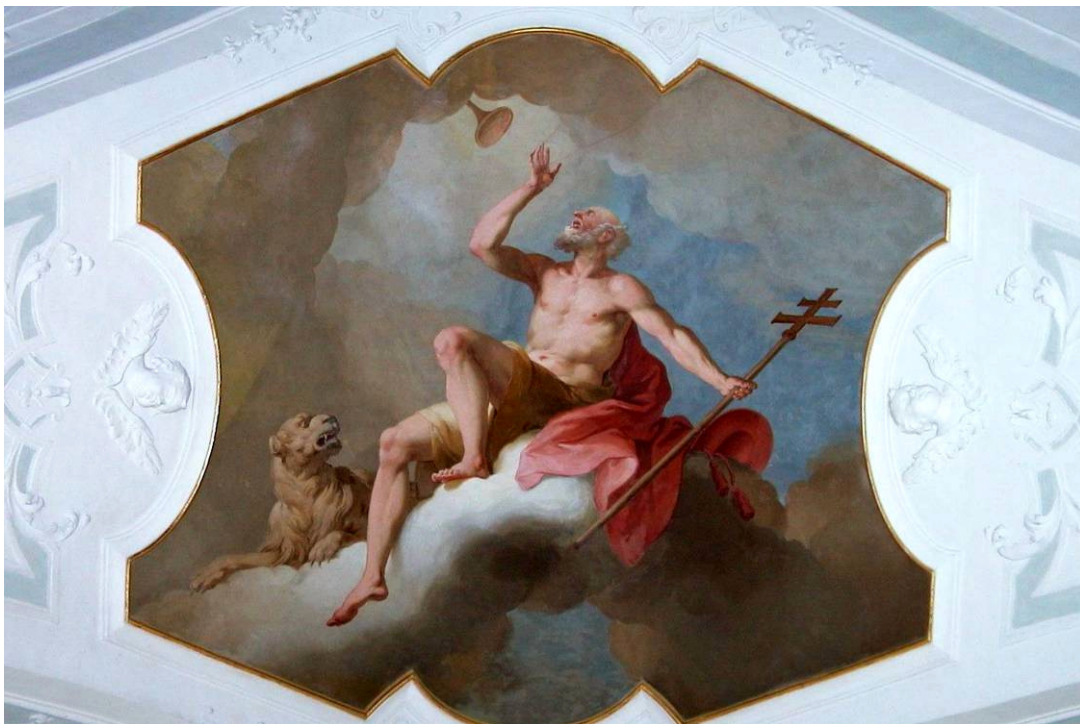


JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, K2)

TAFEL 35



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, HIERONYMUS, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,6 X 22,4 CM, WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG, INV. NR. 2790

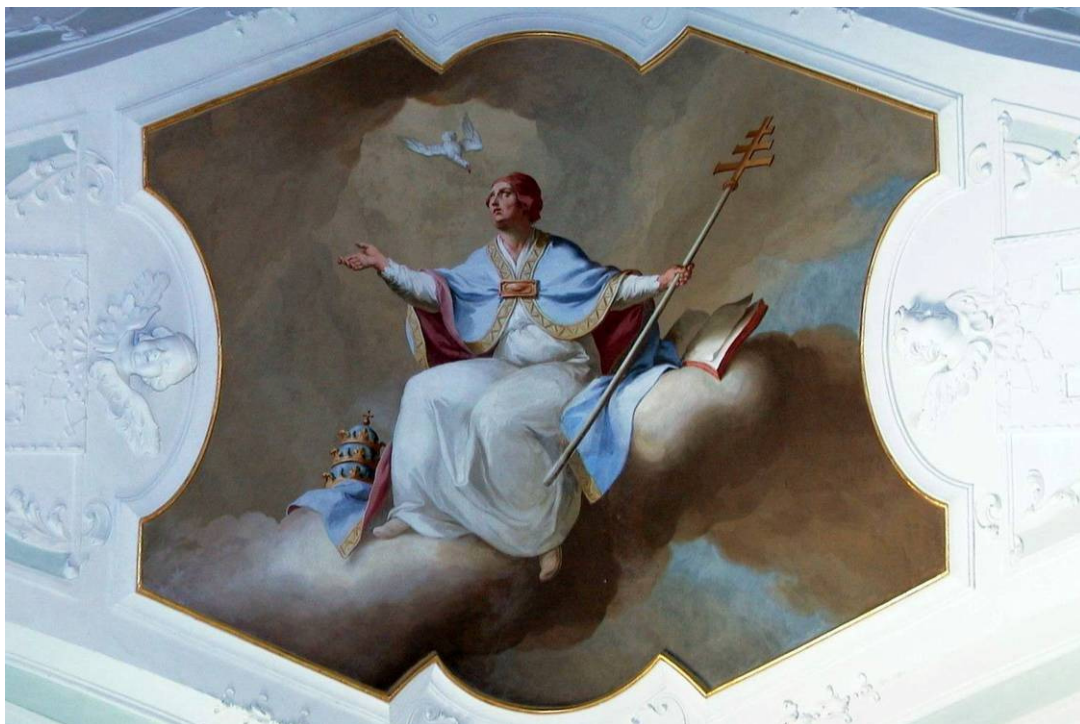


JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, K3)

TAFEL 36



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, GREGOR DER GROSSE, UM 1730, KUPFERSTICH, 18,4 x 22,3 CM, WÜRZBURG, MARTIN-VON-WAGNER-MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG, INV. NR. 2788



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IM NÖRDLICHEN NEBENCHOR DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, K4)

TAFEL 37



LINKS: JOHANN GEORG BERGMÜLLER, VISION DES HL. ILDEFONSUS, UM 1728/29, FEDER IN BRAUN ÜBER GRAUEM STIFT, BRAUN UND GRAU LAVIERT, WEIß GEHÖHT, AUF BLAUEM PAPIER, MIT GRAPHIT QUADRIERT, 24,1 x 20,6 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 30380 Z
RECHTS: JOHANN JOSEPH HUBER, WANDBILD IM NÖRDLICHEN NEBENCHOR ÜBER DEM SAKRISTEIEINGANG IN DER KATH. STADTPFARRKIRCHE ST. GEORG IN OCHSENHAUSEN, 1788 (F XIV, KS)

TAFEL 38



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, GEBURT DER MARIA AUS DEM MARIENLEBEN, 1723, KUPFERSTICH, 26,8 x 21 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 11576



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IN DER KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA DORFEN, 1786 (F XV, A)

TAFEL 39



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, HEIMSUCHUNG AUS DEM MARIENLEBEN, 1723, KUPFERSTICH, 27 X 21,1 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 11579



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IN DER KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA DORFEN, 1786 (F XV, B)

TAFEL 40



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 4 VON *QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII*, TEMPELOPFER – „JESUS, DEN DU, O JUNGFAU, IM TEMPEL AUFGEOPFERT HAST“, UM 1723/24, KUPFERSTICH, 17,5 X 20,3 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 11428



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IN DER KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE MARIA DORFEN, 1786 (F XV, C)

TAFEL 41



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, HIMMELFAHRT MARIENS AUS DEM MARIENLEBEN, 1723, KUPFERSTICH, 26,9 x 21,1 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 4971



JOHANN JOSEPH HUBER, DECKENBILD IN DER KATH. STADTPFARR- UND WALLFAHRTS-KIRCHE MARIA DORFEN, 1786, AUSSCHNITT (F XV, D)

TAFEL 42



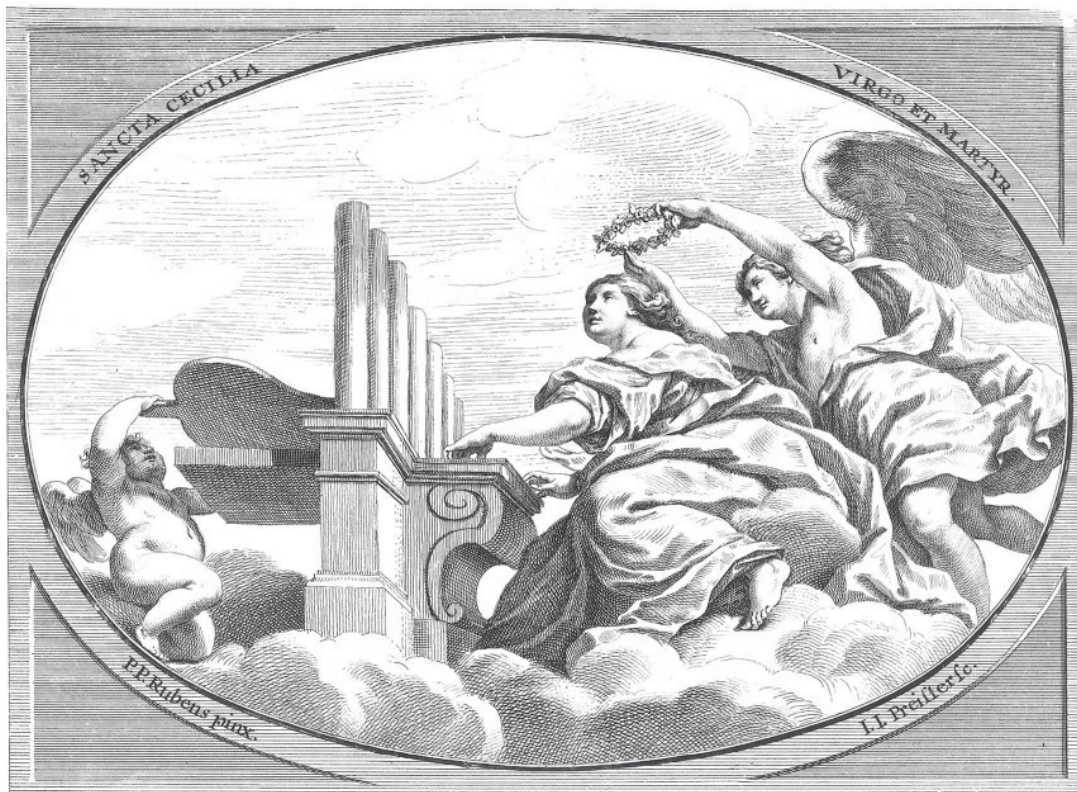
JOHANN GEORG BERGMÜLLER, BLATT 1 VON *QUINDECIM MYSTERIA S. S. ROSARII*, VERKÜNDIGUNG – „JESUS, DEN DU, O JUNGFRAU, VOM HEILIGEN GEIST EMPFANGEN HAST“, UM 1723/24, KUPFERSTICH, 17,5 x 20,3 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 8985

TAFEL 43



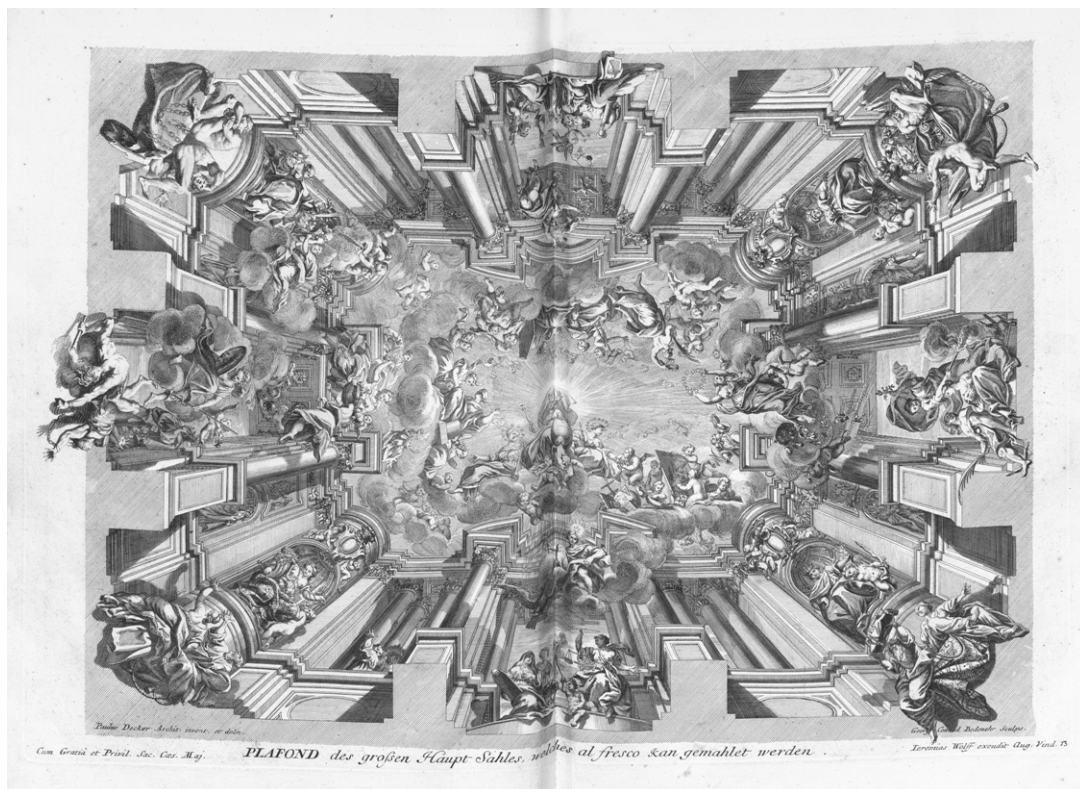
JOHANN GEORG BERGMÜLLER, AUFERSTEHUNG CHRISTI, DECKENFRESKO ÜBER DEM HOCHALTAR IN DER KATH. FILIAL- UND WALLFAHRTSKIRCHE IN KREUZPULLACH, 1710

TAFEL 44



JOHANN JUSTIN PREIßLER NACH PETER PAUL RUBENS, HL. CÄCILIE IN DER ANTWERPENER JESUITENKIRCHE, 1735, KUPFERSTICH, 19,0 x 25,6 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 30029 D

TAFEL 45



PLAFOND DES GROßEN HAUPT-SAHLES, WELCHES AL FRESCO KANN GEMAHLET WERDEN, BLATT 13 AUS PAUL DECKERS „FÜRSTLICHER BAUMEISTER ODER ARCHITECTURA CIVILIS“, 1711 IN AUGSBURG ERSCIENEN, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, RES/2 A.CIV. 307 O-1

TAFEL 46



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, ANBETUNG DER KÖNIGE, 1753, ÖL AUF LEINWAND, 408 X 210,5 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, INV. NR. 1159

TAFEL 47



GOTTFRIED BERNHARD GÖTZ, HL. ANNA MIT JOACHIM UND MARIA, 1753, ÖL AUF LEINWAND, 550 X 200 CM, HOCHALTARBLATT DER EHEM. KARMEITERKLOSTERKIRCHE ST. ANNA, HEUTE SPITALKIRCHE ZUM HL. GEIST IN SCHONGAU

TAFEL 48



JOHANN ESAIAS NILSON, OPFERUNG ISAAKS, FASSADENFRESKO DES PROBST'SCHEN HAUSES IN DER MAXIMILIANSTRASSE 47 VON JOHANN EVANGELIST HOLZER, 1732, NILSON KUPFERSTICHFOLGE, BLATT U, 25 x 17 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 11533

TAFEL 49



LINKS: JANUARIUS ZICK, HL. ANNA, 1766, ÖL AUF LEINWAND, CA. 650 X 300 CM, SEITENALTARBLATT IM RECHTEN QUERHAUS DER BENEDIKTINERABTEIKIRCHE OTTOBEUREN

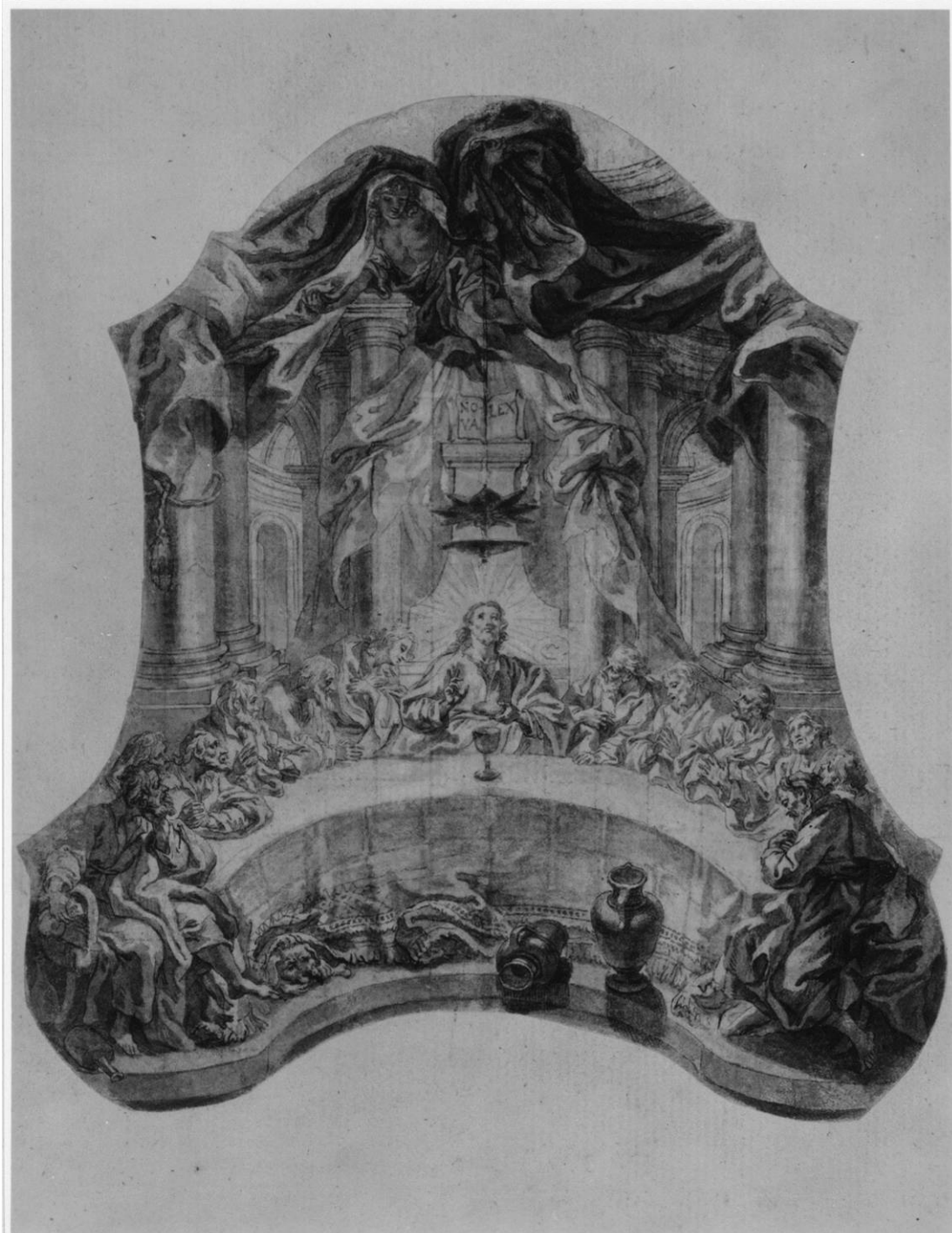
RECHTS: JANUARIUS ZICK, HL. URSULA, 1766, ÖL AUF LEINWAND, CA. 650 X 300 CM, SEITENALTARBLATT IM LINKEN QUERHAUS DER BENEDIKTINERABTEIKIRCHE OTTOBEUREN

TAFEL 50



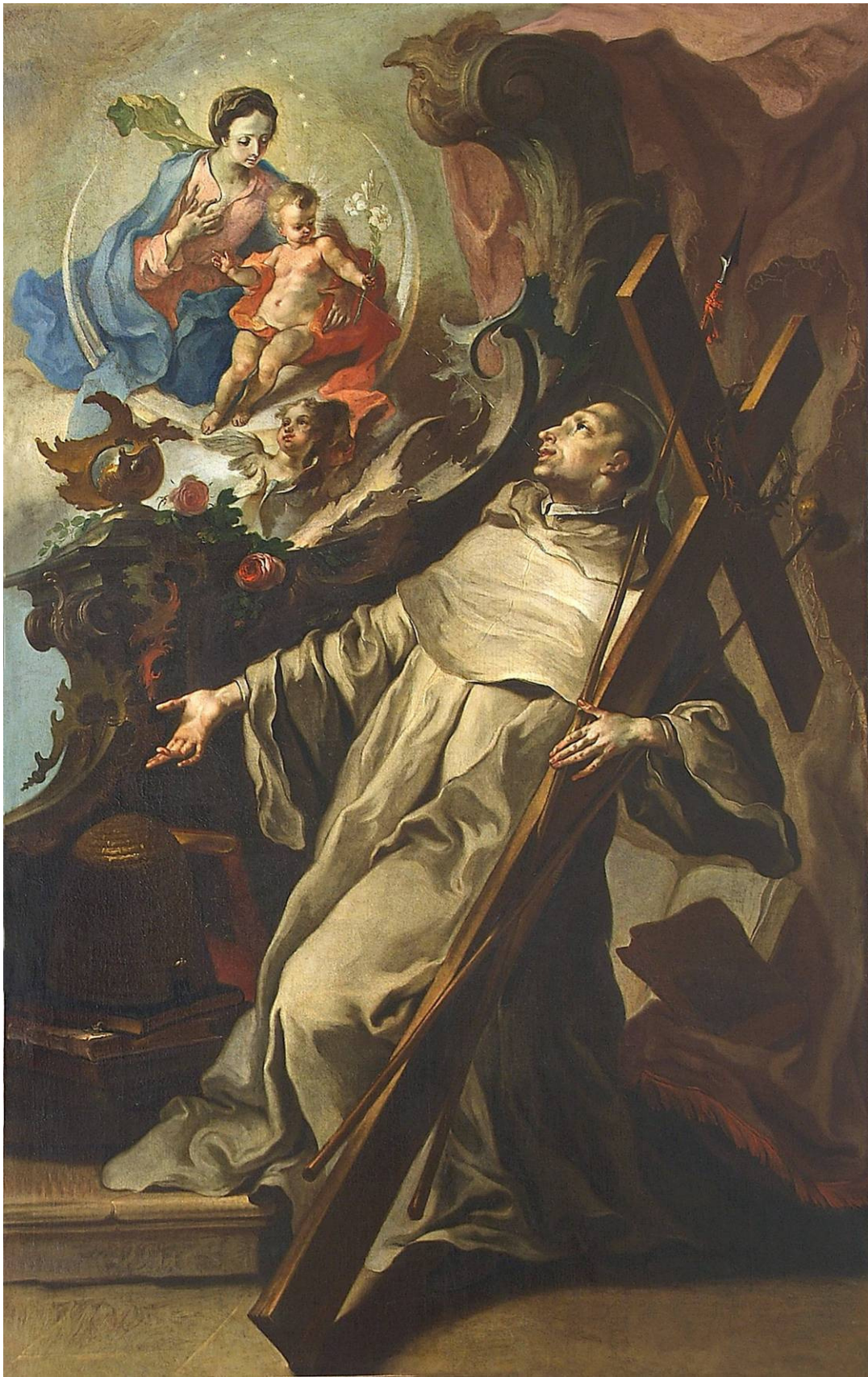
JOHANN GEORG BERGMÜLLER, HL. SEBASTIAN, RADIERUNG, 20,6 x 14,2 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 4944

TAFEL 51



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, DAS LETZTE ABENDMAHL, UM 1760, FEDER IN GRAU, 17,0 x 15,3 CM, IN KARTUSCHENFORM BESCHNITTEN, KUNSTHALLE BREMEN, INV. NR. 58/207

TAFEL 52



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, HL. BERNHARD VON CLAIRVAUX, 1746, ÖL AUF LEINWAND, 251 X 157,5 CM, ALTARBILD FÜR DAS BENEDIKTINERSTIFT ADMONT

TAFEL 53



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, HL. LEO, 1746, ÖL AUF LEINWAND, 250 X 157 CM, ALTARBILD FÜR DAS BENEDIKTINERSTIFT ADMONT

TAFEL 54



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, KREUZABNAHME CHRISTI, BLATT 15 AUS DER STICHFOLGE NACH DEN FRESKEN IN KATH. HL. KREUZ IN AUGSBURG, 1726–32, AUGSBURG, STAATS- UND STADTBIBLIOTHEK, SIGN. 4 AUG 103, FOL. 15

TAFEL 55



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, 8. UND 10. KREUZWEGSTATION, SPIEGELBILDICHE VORLAGEN FÜR DIE 1752 IN FÜNFZEHN BLÄTTERN HERAUSGEGEBENE KUPFERSTICHFOLGE *VIA CRUCIS*, FEDER, GRAU LAVIERT, ETWA 13,0 X 10,0 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 12921, 12919

TAFEL 56



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, 11. UND 12. KREUZWEGSTATION, SPIEGELBILDICHE VORLAGEN FÜR DIE 1752 IN FÜNFZEHN BLÄTTERN HERAUSGEGEBENE KUPFERSTICHFOLGE *VIA CRUCIS*, FEDER, GRAU LAVIERT, ETWA 13,0 X 10,0 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 12911, 12909



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, 13. UND 14. KREUZWEGSTATION, SPIEGELBILDICHE VORLAGEN FÜR DIE 1752 IN FÜNFZEHN BLÄTTERN HERAUSGEGEBENE KUPFERSTICHFOLGE *VIA CRUCIS*, FEDER, GRAU LAVIERT, ETWA 14,0 X 10,0 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 12917, 12913

TAFEL 57



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, 15. KREUZWEG-STATION, SPIEGELBILDICHE VORLAGE FÜR DIE 1752 IN FÜNFZEHN BLÄTTERN HERAUSGEGEBENE KUPFERSTICHFOLGE *VIA CRUCIS*, FEDER, GRAU LAVIERT, ETWA 14,0 X 10,0 CM, AUGSBURG, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. G 21006

TAFEL 58



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, 1. UND 5. KREUZWEGSTATION, ENTWÜRFE FÜR DEN KREUZWEG DER PFARRKIRCHE ST. MARTIN IN ERBACH, 1755, FEDER IN BRAUN ÜBER GRAPHIT, GRAU LAVIERT, 20,0 X 14,0 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 30351 Z, 30355 Z



JOHANN GEORG BERGMÜLLER, 6. UND 7. KREUZWEGSTATION, ENTWÜRFE FÜR DEN KREUZWEG DER PFARRKIRCHE ST. MARTIN IN ERBACH, 1755, FEDER IN BRAUN ÜBER GRAPHIT, GRAU LAVIERT, 20,0 X 14,0 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 30356 Z, 30357 Z

TAFEL 59



LINKS: JOHANN GEORG BERGMÜLLER, KREUZIGUNG CHRISTI, 1755, ÖL AUF LEINWAND, 150 x 105 CM, 12. KREUZWEGSTATION IN DER KATH. PFARRKIRCHE ST. MARTIN IN ERBACH

RECHTS: JOHANN GEORG BERGMÜLLER, 12. KREUZWEGSTATION, ENTWURF FÜR DEN KREUZWEG DER PFARRKIRCHE ST. MARTIN IN ERBACH, 1755, FEDER IN BRAUN ÜBER GRAPHIT, GRAU LAVIERT, MIT GRAPHIT QUADRIERT, 20,0 x 14,0 CM, MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, INV. NR. 30362 Z

TAFEL 60



PIETRO ROTARI, ABRAHAM UND DIE DREI ENGEL, KUPFERSTICH, 13,5 x 19,9 CM, BOLOGNA, PINACOTECA NAZIONALE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE, VOL. 36, 7541



ANTONIO BALESTRA, ABRAHAM UND DIE DREI ENGEL, 1717, ÖL AUF LEINWAND, 190 x 270 CM, PFARRKIRCHE S. GIUSTINA IN PALAZZOLO DI SONA (VERONA)

TAFEL 61



GOTTFRIED BERNHARD GÖZ, ROCAILLERAHMEN MIT ATHENE UND HERMES, UM 1745, FEDER IN BRAUN, GRAU LAVIERT, 18,6 X 13,7 CM, BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN - KUNSTBIBLIOTHEK, INV. NR. HDZ. 2973

VERZEICHNIS DER DEM TEXT ZUGRUNDE LIEGENDEN ABBILDUNGEN MIT FOTONACHWEIS

Tafel 1 – August Brandes, Gasthaus Drei Kronen, Tempera, 1904, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 9410

Tafel 2 – Franz Joseph Degle, Miniaturbildnis von Johann Joseph Huber, Öl auf Kupfer, 9,8 x 7,7 cm, bezeichnet auf der Rückseite des Rahmens „Huber / Maler in Augsburg / F. Jos. Degle ...“, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 5672

Tafel 3 – Gottfried Bernhard Göz, Apostel Philippus, ehem. Salesianerinnenkirche St. Augustinus in Amberg, 1758

Tafel 4 – Johann Baptist Zimmermann, Wunder am Monte Gargano, kath. Kloster- und Wallfahrtskirche St. Nikolaus und St. Elisabeth in Andechs, 1753–55

Tafel 5 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 4 von *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*, Tempelopfer – „Jesus, den du, o Jungfrau, im Tempel aufgeopfert hast“, um 1723/24, Kupferstich, 17,5 x 20,3 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11428

Tafel 6 – Gottfried Bernhard Göz, Blatt 18 von *Historia Vitae S. Bernardi*, Bernhard vor dem Speyrer Gnadenbild (Salutantum resalutat Deipara), 1763/64, Grabsticheleien, stellenweise radiert, 13,4 x 20,2 cm, Regensburg, Bischöfliches Zentralarchiv, Sammlung Hartig, Mappe „Heilige“ Nr. 43 (Foto Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg); Johann Joseph Huber, Salve Regina, Abteikirche Mariä Himmelfahrt in Oberschönenfeld, 1769 (F V, B1)

Tafel 7 – Gottfried Bernhard Göz, Blatt 10 von *Historia Vitae S. Bernardi*, Amplexus (A Christo e cruce pendulo amplexus stringitur), 1763/64, Grabsticheleien, stellenweise radiert, 13,4 x 20,2 cm, Regensburg, Bischöfliches Zentralarchiv, Sammlung Hartig, Mappe „Heilige“ Nr. 43 (Foto Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg); Johann Joseph Huber, Amplexus, Abteikirche Mariä Himmelfahrt in Oberschönenfeld, 1769 (F V, B2)

Tafel 8 – Johann Georg Bergmüller, Jüngstes Gericht, Blatt 16 aus der Stichfolge nach den Fresken in kath. Hl. Kreuz in Augsburg, 1726–32, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Sign. 4 Aug 103, fol. 16 (Foto SuStB Augsburg)

Tafel 9 – Franz Martin Kuen, Jüngstes Gericht, kath. Pfarr- und Wallfahrtskirche Hl. Kreuz in Mindelzell (Lkr. Günzburg), 1750

Tafel 10 – Johann Georg Bergmüller, Deckenfresko im Prunkaufgang zum Festsaal der ehem. fürstbischöflichen Residenz zu Augsburg, 1752

Tafel 11 – Gottfried Bernhard Göz, Titelblatt der Kupferstichserie *Via Crucis, sive XIV. STATIONES DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI pro nobis Passi*, ca. 1752, Punktmanier, 10,2 x 15,2 cm, in: SAILER, SEBASTIAN: *Christliche Tageszeit in aufbaulichen feinen Bildern, zu Morgen, Messe, Reise, und Abend, mit*

geistreichen Gebettern entworfen, Illustr. Godefrid Bernhard Göz, Augsburg um 1770, München, Bayerische Staatsbibliothek, ESlg/Asc. 5538e (Foto Bayerische Staatsbibliothek München)

Tafel 12 – Martin Knoller, Das Letzte Abendmahl, Benediktinerabteikirche zu Neresheim, 1770

Tafel 13 – J. Hohenrein, Steinigung des hl. Stephanus, kath. Pfarrkirche St. Stephanus in Schwabsoien, 1841

Tafel 14 – Martin Knoller, Jesus unter den Schriftgelehrten, Benediktinerabteikirche zu Neresheim, 1775

Tafel 15 – Johann Esaias Nilson, Triumph der Kunst über Ignoranz und Neid mit Hilfe der Zeit, Fassadenfresko am Pfeffel-Haus in Augsburg von Johann Evangelist Holzer, um 1737/38, Nilson Kupferstichfolge, Blatt V, 19,3 x 27,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4785

Tafel 16 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 1 des *Symbolum Apostolicum*, Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatorem coeli et terrae, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8980; Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 1)

Tafel 17 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 2 des *Symbolum Apostolicum*, Et in Jesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 9575; Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 2)

Tafel 18 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 3 des *Symbolum Apostolicum*, Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,2 x 20,5 cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina, Inv. Nr. HB 50(7), fol. 3, Nr. 4 (Foto Albertina, Wien); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 3)

Tafel 19 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 4 des *Symbolum Apostolicum*, Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 19,9 cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina, Inv. Nr. HB 50(7), fol. 3, Nr. 5 (Foto Albertina, Wien); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 4)

Tafel 20 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 5 des *Symbolum Apostolicum*, Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8979; Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 5)

Tafel 21 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 6 des *Symbolum Apostolicum*, Ascendit ad Coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis, 1730, Kupferstich und

Radierung, 17,8 x 20,1 cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina, Inv. Nr. HB 50(7), fol. 3, Nr. 7 (Foto Albertina, Wien); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 6)

Tafel 22 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 7 des *Symbolum Apostolicum*, *Inde venturus est iudicare vivos et mortuos*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8987; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 7)

Tafel 23 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 8 des *Symbolum Apostolicum*, *Credo in Spiritum Sanctum*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8978; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 8)

Tafel 24 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 9 des *Symbolum Apostolicum*, *Sanctam Catholicam Ecclesiam, Sanctorum Communionem*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8977; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 9)

Tafel 25 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 10 des *Symbolum Apostolicum*, *Remissionem peccatorum*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8988; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 10)

Tafel 26 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 11 des *Symbolum Apostolicum*, *Carnis resurrectionem*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8989; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 11)

Tafel 27 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 12 des *Symbolum Apostolicum*, *Et vitam aeternam*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8990; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Seitenschiff der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1787 (F XIV, 12)

Tafel 28 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 13 des *Symbolum Apostolicum*, *Amen*, 1730, Kupferstich und Radierung, 17,6 x 20,9 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8991

Tafel 29 – Johann Georg Bergmüller, Evangelist Lukas, um 1730, Kupferstich, 18,9 x 23 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4977; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, E1)

Tafel 30 – Johann Georg Bergmüller, Evangelist Markus, um 1730, Kupferstich, 18,7 x 22,85 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4978; Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, E2)

Tafel 31 – Johann Georg Bergmüller, Evangelist Matthäus, um 1730, Kupferstich, 18,8 x 23,1 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. 2786 (Foto Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg); Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, E3)

Tafel 32 – Johann Georg Bergmüller, Evangelist Johannes, um 1730, Kupferstich, 18,6 x 22,9 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. 2785 (Foto Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg); Johann Joseph Huber, Deckenbild im südlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, E4)

Tafel 33 – Johann Georg Bergmüller, Augustinus von Hippo, um 1730, Kupferstich, 18,6 x 22,35 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. 2791 (Foto Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, K1)

Tafel 34 – Johann Georg Bergmüller, Ambrosius von Mailand, um 1730, Kupferstich, 18,4 x 22,4 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. 2789 (Foto Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, K2)

Tafel 35 – Johann Georg Bergmüller, Hieronymus, um 1730, Kupferstich, 18,6 x 22,4 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. 2790 (Foto Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, K3)

Tafel 36 – Johann Georg Bergmüller, Gregor der Große, um 1730, Kupferstich, 18,4 x 22,3 cm, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. 2788 (Foto Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg); Johann Joseph Huber, Deckenbild im nördlichen Nebenchor der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, K4)

Tafel 37 – Links: Johann Georg Bergmüller, Vision des hl. Ildefonsus, um 1728/29, Feder in Braun über grauem Stift, braun und grau laviert, weiß gehöht, auf blauem Papier, mit Graphit quadriert, 24,1 x 20,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30380 Z (Foto Staatliche Graphische Sammlung München); Rechts: Johann Joseph Huber, Wandbild im nördlichen Nebenchor über dem Sakristeieingang in der kath. Stadtpfarrkirche St. Georg in Ochsenhausen, 1788 (F XIV, KS)

Tafel 38 – Johann Georg Bergmüller, Geburt der Maria aus dem Marienleben, 1723, Kupferstich, 26,8 x 21 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische

Sammlung, Inv. Nr. G 11576; Johann Joseph Huber, Deckenbild in der kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, 1786 (F XV, A)

Tafel 39 – Johann Georg Bergmüller, Heimsuchung aus dem Marienleben, 1723, Kupferstich, 27 x 21,1 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11579; Johann Joseph Huber, Deckenbild in der kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, 1786 (F XV, B)

Tafel 40 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 4 von *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*, Tempelopfer – „Jesus, den du, o Jungfrau, im Tempel aufgeopfert hast“, um 1723/24, Kupferstich, 17,5 x 20,3 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11428; Johann Joseph Huber, Deckenbild in der kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, 1786 (F XV, C)

Tafel 41 – Johann Georg Bergmüller, Himmelfahrt Mariens aus dem Marienleben, 1723, Kupferstich, 26,9 x 21,1 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4971; Johann Joseph Huber, Deckenbild in der kath. Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Maria Dorfen, 1786, Ausschnitt (F XV, D)

Tafel 42 – Johann Georg Bergmüller, Blatt 1 von *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*, Verkündigung – „Jesus, den du, o Jungfrau, vom Heiligen Geist empfangen hast“, um 1723/24, Kupferstich, 17,5 x 20,3 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 8985

Tafel 43 – Johann Georg Bergmüller, Auferstehung Christi, kath. Filial- und Wallfahrtskirche in Kreuzpullach, 1710

Tafel 44 – Johann Justin Preißler nach Peter Paul Rubens, hl. Cäcilie in der Antwerpener Jesuitenkirche, 1735, Kupferstich, 19,0 x 25,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30029 D (Foto Staatliche Graphische Sammlung München)

Tafel 45 – Plafond des großen Haupt-Sahles, welches al fresco kann gemahlet werden, Blatt 13 aus Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis“, Augsburg 1711, München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 307 o-1, Blatt 13 (Foto Bayerische Staatsbibliothek München)

Tafel 46 – Giovanni Battista Tiepolo, Anbetung der Könige, 1753, Öl auf Leinwand, 408 x 210,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1159 (Foto Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

Tafel 47 – Gottfried Bernhard Götz, hl. Anna mit Joachim und Maria, 1753, Öl auf Leinwand, 550 x 200 cm, Hochaltarblatt der ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna, heute Spitalkirche zum Hl. Geist in Schongau

Tafel 48 – Johann Esaias Nilson, Opferung Isaaks, Fassadenfresko des Probst'schen Hauses in der Maximilianstraße 47 von Johann Evangelist Holzer, 1732, Nilson Kupferstichfolge, Blatt U, 25 x 17 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11533

Tafel 49 – Links: Januarius Zick, hl. Anna, 1766, Öl auf Leinwand, ca. 650 x 300 cm, Seitenaltarblatt in der Benediktinerabteikirche Ottobeuren; Rechts: Januarius Zick, hl. Ursula, 1766, Öl auf Leinwand, ca. 650 x 300 cm, Seitenaltarblatt in der Benediktinerabteikirche Ottobeuren

Tafel 50 – Johann Georg Bergmüller, hl. Sebastian, Radierung, 20,6 x 14,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 4944

Tafel 51 – Gottfried Bernhard Göz, das Letzte Abendmahl, um 1760, Feder in Grau, 17,0 x 15,3 cm, in Kartuschenform beschnitten, Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 58/207 (Foto Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Foto Lars Lohrisch)

Tafel 52 – Gottfried Bernhard Göz, hl. Bernhard von Clairvaux, 1746, Öl auf Leinwand, 251 x 157,5 cm, Altarbild für das Benediktinerstift Admont (Foto Benediktinerstift Admont)

Tafel 53 – Gottfried Bernhard Göz, hl. Leo, 1746, Öl auf Leinwand, 250 x 157 cm, Altarbild für das Benediktinerstift Admont (Foto Benediktinerstift Admont)

Tafel 54 – Johann Georg Bergmüller, Kreuzabnahme Christi, Blatt 15 aus der Stichfolge nach den Fresken in kath. Hl. Kreuz in Augsburg, 1726–32, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Sign. 4 Aug 103, fol. 15 (Foto SuStB Augsburg)

Tafel 55 – Gottfried Bernhard Göz, 8. und 10. Kreuzwegstation, spiegelbildliche Vorlagen für die 1752 in fünfzehn Blättern herausgegebene Kupferstichfolge *Via Crucis*, Feder, grau laviert, etwa 13,0 x 10,0 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 12921, 12919

Tafel 56 – Gottfried Bernhard Göz, 11. bis 14. Kreuzwegstation, spiegelbildliche Vorlagen für die 1752 in fünfzehn Blättern herausgegebene Kupferstichfolge *Via Crucis*, Feder, grau laviert, etwa 13,0 x 10,0 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 12911, 12909, 12917, 12913

Tafel 57 – Gottfried Bernhard Göz, 15. Kreuzwegstation, spiegelbildliche Vorlage für die 1752 in fünfzehn Blättern herausgegebene Kupferstichfolge *Via Crucis*, Feder, grau laviert, etwa 14,0 x 10,0 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 21006

Tafel 58 – Johann Georg Bergmüller, 1., 5., 6. und 7. Kreuzwegstation, Entwürfe für den Kreuzweg der Pfarrkirche St. Martin in Erbach, 1755, Feder in Braun über Graphit, grau laviert, 20,0 x 14,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30351 Z, 30355 Z, 30356 Z, 30357 Z (Foto Staatliche Graphische Sammlung München)

Tafel 59 – Links: Johann Georg Bergmüller, Kreuzigung Christi, 1755, Öl auf Leinwand, 150 x 105 cm, 12. Kreuzwegstation in der kath. Pfarrkirche St. Martin in Erbach; Rechts: Johann Georg Bergmüller, 12. Kreuzwegstation, Entwurf für den Kreuzweg der Pfarrkirche St. Martin in Erbach, 1755, Feder in Braun über Graphit, grau laviert, mit Graphit quadriert, 20,0 x 14,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 30362 Z (Foto Staatliche Graphische Sammlung München)

Tafel 60 – Pietro Rotari, Abraham und die drei Engel, Kupferstich, 13,5 x 19,9 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, Vol. 36, 7541 (Foto Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe); Antonio Balestra, Abraham und die drei Engel, Öl auf Leinwand, 190 x 270 cm, 1717, Pfarrkirche S. Giustina in Palazzolo di Sona (Verona)

Tafel 61 – Gottfried Bernhard Göz, Rocaillerahmen mit Athene und Hermes, um 1745, Feder in Braun, grau laviert, 18,6 x 13,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek, Inv. Nr. Hdz. 2973 (Foto Staatliche Museen zu Berlin - Kunstbibliothek)

Sofern nicht anders vermerkt, wurden die abgebildeten Fotografien von der Verfasserin vom Original erstellt.